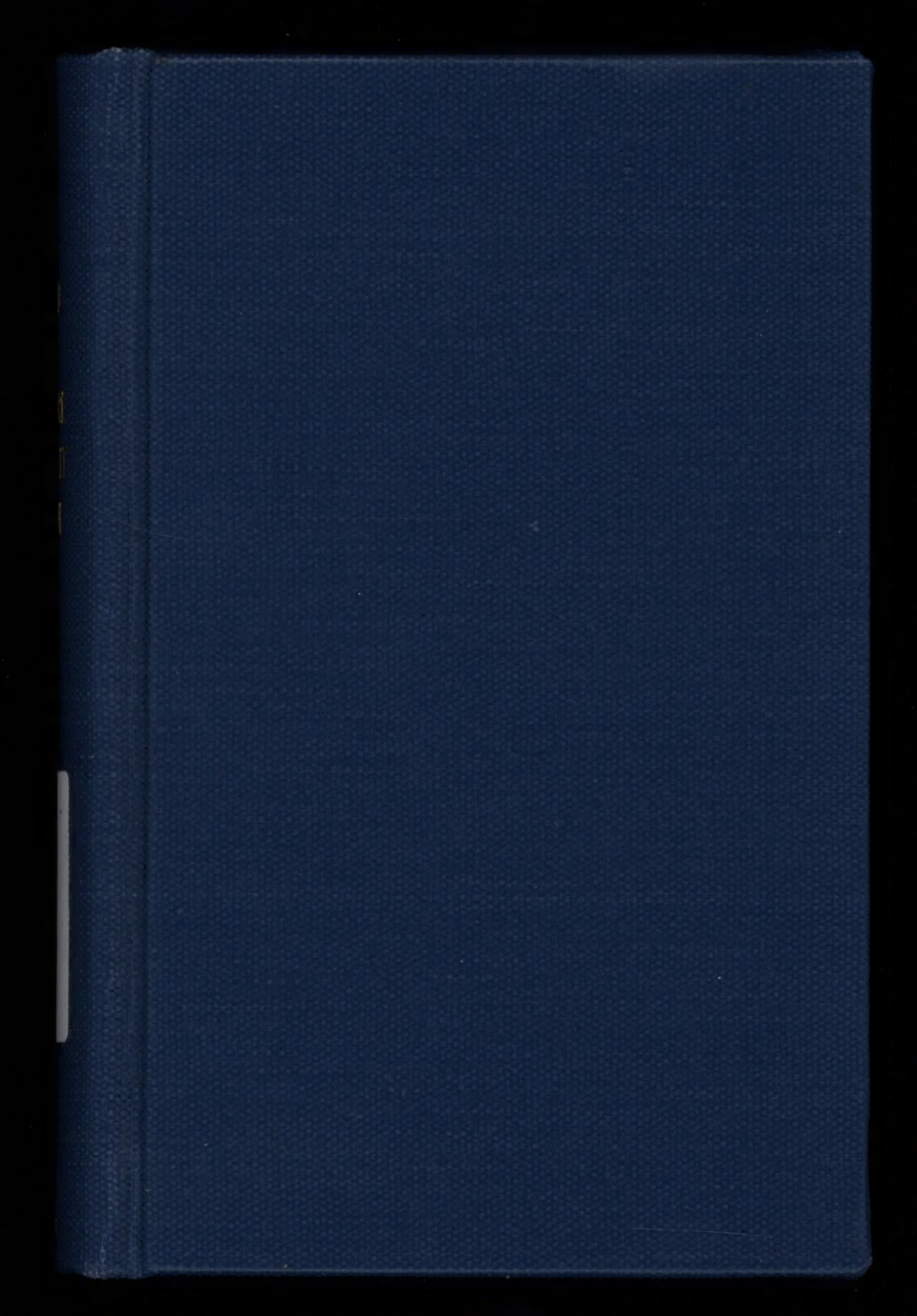




DE LA

SCULPTURE

ANTIQUE ET MODERNE

A LA MÊME LIBRAIRIE:

TABLEAU HISTORIQUE DES BEAUX-ARTS, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, par MM. LOUIS et RENÉ MÉNARD. (*Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.*) 1 vol. in-8°. — 6 fr.

HERMÈS TRISMÉGISTE, traduction complète, précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques, par M. LOUIS MÉNARD. (*Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*) 1 vol. in-8°. — 6 fr.

LA MORALE AVANT LES PHILOSOPHES, par M. LOUIS MÉNARD. 1 vol. in-8°. — 3 fr. 50 c.

Paris. — Imprimé chez PILLET fils aîné, rue des Grands-Augustins, 5.

DE LA
SCULPTURE
ANTIQUE ET MODERNE

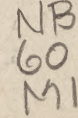
PAR MM.
LOUIS ET RENÉ MÉNARD

OUVRAGE
COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Deuxième édition



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET Cᵉ, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35
1868



INTRODUCTION

INTRODUCTION

Le sujet que nous abordons ici a été mis au concours par l'Académie des beaux-arts dans les termes suivants :

« *De l'enseignement de la sculpture chez les Grecs et chez les modernes; apprécier quelles ont été les causes de ses progrès et de ses défaillances.* »

Au premier abord, il semble exister une certaine analogie entre cette question et celle qui avait été proposée par la même Académie en l'an VIII : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre. » On re-

connaît bien vite, cependant, que les deux questions ont une portée toute différente. Celle de l'an VIII était purement dogmatique ; elle laissait en dehors non-seulement toute la sculpture moderne, mais le développement historique de l'art dans l'antiquité et les variations de l'enseignement. Émeric David, qui remporta le prix avec un mémoire publié depuis sous le titre de *Recherches sur l'art statuaire*, s'était aidé des conseils du statuaire Giraud. Les principes qui ont guidé les sculpteurs de l'antiquité sont exposés dans cet ouvrage avec un grand talent. L'auteur analyse les formes du corps humain et montre comment l'art grec a su arriver à la beauté idéale sans jamais oublier son point de départ, l'imitation de la nature. Il ajoute que les traditions de l'antiquité n'ont pas toujours été suivies par les artistes modernes, mais sans expliquer dans quel sens et au nom de quels principes vrais ou faux la tradition antique a été abandonnée ou combattue. Cette question,

qui ne rentrait pas dans son cadre, est précisément celle que pose cette année l'Académie. Il n'y a donc pas à recommencer le travail d'Émeric David, d'abord parce qu'il est bien fait, ensuite parce que le programme nouveau roule sur tout autre chose.

La marche que nous nous proposons de suivre est celle que l'esprit scientifique de notre époque impose désormais à toutes les recherches. Le temps des constructions dogmatiques est passé; pour donner une base solide aux théories, il faut les appuyer sur les faits. En suivant l'histoire de l'art, on assiste à l'éclosion des systèmes, et, à mesure qu'ils se produisent, on peut les juger par leurs œuvres. Les monuments eux-mêmes, comme des témoins irrécusables, déposent pour ou contre les principes qui ont guidé les artistes des différentes écoles. Aux transformations de l'enseignement répondent les progrès ou les défaillances de l'art.

Ce travail se divise naturellement en deux parties, la sculpture grecque et la sculpture moderne. En restreignant la question aux Grecs pour ce qui touche l'antiquité, l'Académie écartait les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie et ceux qui nous restent de l'art étrusque. Ce n'est que pour déterminer plus nettement le caractère de la sculpture des Grecs qu'il y avait lieu de l'opposer à celle des autres peuples, et particulièrement des Égyptiens. Les nombreux traités que les Grecs avaient composés sur l'art, et dont quelques-uns avaient pour auteurs des artistes célèbres, ne nous sont malheureusement pas parvenus. Il n'en reste que les titres, qu'on peut lire dans l'ouvrage de Junius sur la peinture des anciens, et dans la bibliothèque grecque de Fabricius. Les indications éparses dans les ouvrages de Pline, de Pausanias, de Cicéron, de Quintilien, de Philostrate, seraient d'un faible secours si nous n'avions pas d'autres moyens de connaître les principes des

sculpteurs grecs en matière d'enseignement. Heureusement ces principes se déduisent avec bien plus de certitude de l'examen des œuvres qu'ils nous ont laissées. Il était nécessaire, toutefois, pour tirer de cette étude des inductions positives, de déterminer à quelles époques et à quelles écoles devaient être rapportés les divers monuments que nous possédons, et pour cela il fallait commencer par une revue rapide de l'histoire de la sculpture grecque.

Cette histoire doit s'appuyer sur deux ordres de recherches; il faut rassembler, contrôler les uns par les autres les documents disséminés dans les auteurs; il faut ensuite, dans le cadre historique ainsi rétabli, classer les statues et les bas-reliefs dispersés dans les musées. Ce classement des œuvres, qui forme l'objet de notre premier chapitre, n'étant qu'un moyen de suivre la marche de la sculpture grecque dans les grandes périodes de son développement, il n'y avait pas lieu d'insister sur

les légendes qui se rapportent à ses origines, ni d'introduire des discussions archéologiques sur les points obscurs de son histoire. Il suffisait de résumer les faits acquis à la science de l'antiquité depuis les savants travaux qu'ont publiés successivement Winckelmann, Visconti, Ottfried Müller, Quatremère de Quincy, Raoul Rochette, et récemment encore M. Beulé.

Parmi les monuments de la sculpture grecque, ceux qui se rapportent à la religion sont les plus nombreux. Pour en comprendre le véritable caractère, il ne faut jamais perdre de vue la destination qu'ils avaient dans le milieu où ils se sont produits. La religion grecque a trouvé son expression dans la poésie d'abord, plus tard dans la sculpture. Les poëtes et les sculpteurs ont été les véritables théologiens de la Grèce. Ce fait, extraordinaire pour nous et unique dans l'histoire des religions, nous oblige à étudier la sculpture grecque d'un point de vue particulier, à placer en première ligne dans

cette étude des considérations d'un ordre très-élevé, qu'autrefois on négligeait absolument. Ces innombrables statues de Dieux et de Déesses qui ornent aujourd'hui nos musées, ont représenté la vie morale de tout un peuple. Sous ces formes que nous admirons, il y avait l'âme de la Grèce. Comment comprendre de pareilles œuvres si l'on ne sait pas quelle signification elles avaient pour les artistes qui les ont faites, et surtout pour le peuple qui les regardait, non pas seulement avec l'admiration qu'on a pour les belles choses, mais avec le respect qu'on doit aux choses saintes? Dans ces types divins créés par la sculpture, quelle était la part de la poésie, quelle était celle de la nation tout entière? La tradition religieuse a-t-elle arrêté en Grèce, comme elle l'a souvent fait chez d'autres peuples, le libre développement de l'art, ou bien a-t-elle été là seulement, par une exception singulière, un guide et un secours pour les artistes au lieu d'être une entrave?

Ces questions seront traitées dans le second chapitre, où nous passerons en revue les principaux types religieux et artistiques dont l'ensemble constitue le panthéon de la Grèce. Pour expliquer les rapports de l'art avec la religion hellénique, il a fallu pénétrer jusqu'à l'essence même de cette religion, en exposer brièvement le caractère intime, souvent méconnu, plus souvent encore travesti par de faux systèmes. La science des religions est une des conquêtes de notre époque. Le grand ouvrage de Creuzer, complété par son savant interprète, M. Guigniaut, celui de M. Alf. Maury, les travaux qui se succèdent tous les jours en France et en Allemagne ont singulièrement modifié les idées qu'on se faisait autrefois sur le polythéisme grec. De là devait sortir une transformation correspondante dans la manière de comprendre la symbolique de l'art chez les anciens. C'est ce qui m'a obligé à m'écarter quelquefois des explications d'Ottfried Müller, tout en rendant

hommage à la science profonde de cet illustre archéologue.

Émeric David, dans un essai sur la religion grecque, a cherché à expliquer la mythologie par les œuvres de la sculpture. Ses idées ont produit plus de sensation en Allemagne qu'en France; cependant, notre célèbre helléniste, M. Hase, en parle en ces termes dans le *Journal des savants :* « Il était naturel qu'après avoir considéré les productions de la sculpture antique sous le rapport de la beauté physique des formes, il étudiât les formes elles-mêmes dans leur convenance avec le caractère particulier et distinctif attribué à chaque divinité. Une statue est belle par ses proportions, sa majesté, son élégance; mais elle représente Jupiter, Apollon, Mercure ou les autres personnages divins, par le choix de ses traits, relativement à l'idée que l'antiquité s'était faite de chacun de ses Dieux. Or, la base de ce genre de mérite réside dans la religion; il faut par

conséquent remonter jusqu'à cette source, et c'est par là qu'Émeric David a complété le système qu'il nous offre sur l'archéologie monumentale, qui pourrait, suivant lui, être définie : la connaissance de la religion dans ses rapports avec les beaux-arts. » C'est en me plaçant sur le même terrain, mais en retournant la question, que j'ai essayé d'expliquer la sculpture par la religion des Grecs.

Il n'était pas moins intéressant de l'étudier dans ses rapports avec les mœurs et la vie politique de la Grèce. Cette étude fait l'objet d'un troisième chapitre qui complète la première partie de ce travail. L'importance des statues athlétiques dans l'antiquité nous a fourni l'occasion de chercher quel était l'idéal moral des Grecs, et comment cet idéal, que l'éducation publique tendait à réaliser dans chaque citoyen, a trouvé sa parfaite expression dans l'art. Nous verrons comment la morale des anciens, d'accord avec leur conception re-

ligieuse, donnait pour base à la loi sociale la dignité humaine, et comment la sculpture présentait cette pensée sous une forme visible, en offrant aux regards du peuple ses types merveilleux de force calme et de sereine beauté. Par une conséquence naturelle de cette morale, nous verrons chez les Grecs la sculpture expressive montrer toujours l'homme supérieur aux passions et plus fort que la douleur. En conduisant les esprits par la route enchantée du beau à la notion du vrai et du juste, la Grèce a confondu, pour les traduire dans une même expression plastique, les lois de l'art et celles de la conscience.

En passant en revue les principales œuvres de la sculpture grecque, nous verrons quel rôle l'antiquité donnait à l'art dans la vie de l'individu et dans celle des sociétés. L'art antique traitait avec la même perfection et la même convenance les sujets les plus simples et ceux qu'il empruntait aux traditions héroïques.

L'immense variété des scènes représentées sur les sarcophages nous fournira l'occasion d'étudier les formes allégoriques par lesquelles les anciens traduisaient dans l'art leurs idées sur la mort et la vie future. Nous nous arrêterons aussi sur la forme particulière employée dans l'antiquité pour consacrer les souvenirs historiques, et sur la manière dont on concevait les représentations individuelles, c'est-à-dire le portrait. Enfin, nous étudierons la sculpture dans son association avec l'architecture, et les marbres du Parthénon nous montreront le plus magnifique exemple des efforts combinés de ces deux arts pour la manifestation d'une grande pensée religieuse, politique et nationale.

Nous n'avons pas cru nécessaire de parler de la partie technique de la sculpture. La pratique, ici, n'est plus associée à la théorie, mais à l'expérience, et si l'on veut s'instruire de ce côté, ce n'est pas avec des livres qu'on peut le faire, mais en travaillant dans un atelier.

Winckelmann a introduit dans son *Histoire de l'art* une dissertation sur les variations du costume dans l'antiquité. Ce sujet, traité dans d'excellents ouvrages, est étranger à la question qui nous occupe. Nous nous sommes également abstenus, en parlant des statues, d'indiquer la nature du marbre et les carrières d'où il a été tiré, ces indications se trouvant toujours dans les livrets des musées. Enfin, il ne pouvait entrer dans notre cadre de décrire les proportions du corps humain et l'anatomie des formes, mais nous nous sommes efforcé de montrer l'importance qu'on a attachée à cette étude dans les différentes périodes de l'histoire de l'art.

Entre la sculpture grecque et la sculpture moderne s'étend une période stérile en œuvres d'art, et que nous ne pouvions néanmoins passer sous silence, puisque notre programme comporte non-seulement l'enseignement de la sculpture et les causes de ses progrès, mais

encore les causes de ses défaillances. Il a donc fallu montrer comment les traditions de l'art antique avaient été perdues par suite de la destruction des chefs-d'œuvre, et, après avoir tracé le triste tableau de cet immense naufrage, indiquer quels obstacles presque insurmontables opposait à l'éclosion d'un art nouveau une révolution religieuse qui condamnait la forme et proscrivait l'étude du nu. Tout ce qu'on pourrait écrire sur la sculpture pendant la première moitié du moyen âge n'aurait trait qu'à l'emploi de quelques procédés, non à la recherche du vrai et du beau. Il fallait néanmoins suivre les destinées de l'art, ou du moins de ce qui en tenait lieu pendant ces longs siècles, qu'on voudrait pouvoir retrancher de l'histoire, et ensuite énumérer les causes qui, en faisant surgir à la fois des artistes capables de produire et un public pour les encourager et les comprendre, ont préparé de loin une renaissance. Les transformations politiques d'où

devaient sortir nos sociétés modernes ont été le signal d'une immense activité artistique, et depuis lors la sculpture s'est développée parallèlement, quoique sous des formes différentes, en France et en Italie.

Il y a bien plus de documents sur la sculpture moderne que sur la sculpture ancienne; cependant certains points demeurent encore dans une obscurité profonde. Le grand ouvrage de d'Agincourt, les *Annales archéologiques* de M. Didron, la savante étude d'Émeric David sur la sculpture française au moyen âge, enfin les renseignements qu'on peut tirer de Vasari, Félibien, Dargenville et autres auteurs français ou italiens, ne suffisent pas pour constituer un ensemble. Il y a encore bien des terrains absolument vierges à déblayer, bien des faits douteux à vérifier, bien des erreurs à détruire.

La seule histoire à peu près complète de la sculpture moderne, celle de Cicognara, bien

que très-intéressante, est empreinte d'une désolante partialité contre tout ce qui n'est pas italien. Émeric David a publié sur cet ouvrage quelques remarques très-judicieuses, pour défendre l'art français. Que penser, en effet, de cette appréciation de Puget par M. Cicognara : « Puget, tant exalté par les Français, n'a que des défauts. Dépourvu d'harmonie, négligé dans les détails, ignoble partout, on ne peut trouver en lui aucune apparence de bien qui ne donne sujet à une juste critique. Sur cent compositions de l'Agonie de Milon esquissées par ses élèves, on en trouve au moins vingt qui valent mieux que la sienne. — Mais, disent les Français, il a su exprimer la douleur! — Beau mérite, quand il s'agit d'une douleur purement physique! » Jean Goujon n'est pas mieux traité que Puget; si on lui reconnaît une petite qualité dans l'agencement des ornements, il la tient d'un Italien. Le savant ouvrage de Cicognara est bon à consulter à cause de l'érudi-

tion de l'auteur, mais combien, en lisant de pareils jugements, on regrette la judicieuse impartialité de Lanzi!

Dans les deux chapitres qui forment la seconde partie de cette étude et qui sont consacrés l'un à la sculpture italienne, l'autre à la sculpture française, nous nous sommes attaché à montrer les variations qu'ont subies aux diverses époques les méthodes d'enseignement. Partie de l'étude d'un bas-relief antique, la vieille école de Pise se transforme à Florence par l'étude de la nature, et Donatello imprime à l'art un élan qui va toujours croissant jusqu'à Michel-Ange. Avec les successeurs de ce grand homme, la sculpture s'égare dans des voies dangereuses; cependant la vie artistique de l'Italie se prolonge jusqu'au Bernin, qui marque plus nettement que tous les autres les tendances de son temps. Ensuite on entre dans une nuit à peu près complète jusqu'au commencement de ce siècle, où paraît Canova.

Les Italiens attribuent cette décadence à une influence française : il nous a semblé plus conforme à la vérité aussi bien qu'à la justice d'en chercher les causes dans leur propre histoire, et surtout dans les principes vicieux qui, pendant deux siècles, ont perverti en Italie l'enseignement des beaux-arts.

Privée des ressources qu'offrait à l'Italie les débris retrouvés de la sculpture antique, et par cela même initiée beaucoup plus tard aux traditions de la Grèce, la France s'est élevée bien plus haut dans l'expression de la pensée chrétienne. Le XIIIe siècle a été pour la sculpture française une époque très-féconde. Malheureusement, on a l'habitude de confondre toutes ces statues de maîtres inconnus sous le terme un peu vague d'ouvrages gothiques, sans chercher à y découvrir, sous l'inexpérience pratique, ce sentiment religieux qui plaît tant dans les miniatures de la même époque. Au siècle suivant, cette inexpérience se corrige par l'ob-

servation de la nature; notre école s'élève encore plus haut au XVe siècle, et lorsqu'au XVIe l'Italie nous envoie ses maîtres, ils se trouvent en face de rivaux. Après l'ère glorieuse des Jean Goujon et des Germain Pilon, survient une éclipse qu'expliquent nos discordes religieuses; mais la sculpture, qui fut toujours notre art national, brille d'un nouvel éclat sous Puget. Bientôt cependant, après Girardon et Coysevox, les Coustou l'entraînent vers une grâce maniérée qui lui ôte de sa grandeur.

Je me suis efforcé de montrer quels ont été les principes de l'enseignement au XVIIIe siècle. Je ne me suis pas contenté d'examiner les statues, j'ai consulté les écrivains, et particulièrement Falconnet, ce statuaire lettré qui marcha de pair avec les érudits de son temps, et dont les écrits ne forment pas moins de six volumes. Toute la théorie du XVIIIe siècle, en matière d'art, s'y trouve présentée avec clarté par un

homme pratique, très-opposé aux principes que Winckelmann a fait prévaloir. Dans cette diversité de systèmes qui, dès le milieu du XVIIIe siècle, faisait déjà prévoir une transformation des méthodes d'enseignement, j'ai cherché à indiquer le rôle des principaux artistes et à dégager les efforts de chacun d'eux dans un sens ou dans l'autre. Mais j'ai dû m'arrêter au seuil de l'art contemporain, ne reconnaissant pas à la critique le droit qu'elle s'arroge chaque année de prendre parti dans les luttes du présent et de devancer les jugements de l'avenir. Son rôle est au contraire d'invoquer l'expérience des artistes pour éclairer l'histoire du passé.

La jeunesse française est naturellement portée à aimer les arts. Il ne faudrait que développer ce goût par le spectacle des chefs-d'œuvre de tous les pays et de tous les temps, et le diriger par une saine critique. Combien serait instructive pour elle une galerie de moulages

où elle pourrait comparer les caractères de toutes les écoles! En voyageant pour étudier les monuments des arts, j'ai éprouvé, je dois le dire, un certain sentiment de jalousie nationale à voir que l'Angleterre nous avait devancés dans cette voie. Mais est-ce une raison pour ne pas la suivre? Même en l'imitant nous resterions nous-mêmes : dans cet étonnant palais de Sydenham où l'on part des colosses égyptiens pour traverser l'art grec et la Renaissance, et arriver ainsi jusqu'à l'art de nos jours, il faut admirer tous ces chefs-d'œuvre entre un ours empaillé et une marchande de bretelles au rabais. C'est conforme aux habitudes pratiques de l'Angleterre. Ayons aussi nos galeries historiques, mais traitons-y les monuments de l'art avec plus de respect; ce sera conforme au bon goût de la France.

PREMIÈRE PARTIE

LA SCULPTURE GRECQUE

LA

SCULPTURE GRECQUE

CHAPITRE PREMIER

COUP D'ŒIL

SUR L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE GRECQUE

I. La sculpture primitive. — Origine de la sculpture en Grèce. — Les Hermès. — L'art grec est-il indigène? — La poésie épique, œuvre des Ioniens, crée les types des Dieux; les Doriens développent la beauté des formes par la gymnastique. — Incertitude des traditions sur la sculpture primitive. — Les jeux sacrés; consécration des statues des vainqueurs; conséquences de cet usage dans l'enseignement de la statuaire. — Caractère purement humain de la sculpture dorienne. — Origine de la toreutique. — La sculpture archaïque des Grecs comparée à l'art égyptien.

II. Phidias et son école. — Caractère religieux de l'école attique. — L'invasion des Mèdes et ses résultats dans l'art. — Suprématie politique d'Athènes. — Périclès. — Travaux publics dirigés par Phidias. — Fusion des écoles antérieures. — Grands ouvrages de toreutique; le Zeus d'Olympie; l'Athènè du Parthénon. — Autres statues de Phidias; caractère de ses œuvres comparées à celles de Myron et de Polyclète.

III. La sculpture après Phidias. — Scopas, Praxitèle et Lysippe

ouvrent à l'art des voies nouvelles. — Insuffisance des documents historiques pour la fixation des dates. — Agasias d'Éphèse, les deux Cléomènes, Apollonios d'Athènes. — L'art grec sous la domination romaine; l'époque des Antonins. — Causes de la décadence de la sculpture.

I

LA SCULPTURE PRIMITIVE

Il est très-difficile de dégager une réalité historique du milieu des légendes qui avaient cours en Grèce sur les origines de la sculpture. Quand les Grecs ont commencé à s'inquiéter de leur histoire, ils avaient des rapports fréquents avec des peuples plus anciens qu'eux. Ils ont trouvé naturel d'attribuer leur éducation artistique aussi bien que leur initiation religieuse à des colonies égyptiennes ou asiatiques. Mais rien n'est plus incertain que l'histoire de ces colonies. Homère n'y fait aucune allusion. Aux légendes qui parlent de statues consacrées par Kadmos, par les Danaïdes, par Kékrops, on peut opposer d'autres légendes qui attribuent l'invention des arts plastiques à Prométhée ou à Dédale. Ces traditions contradictoires sont toutes d'une époque

récente et n'ont pas plus d'autorité les unes que les autres. On ne voudrait pas les rejeter toutes également, il semble impossible de les concilier, et quelles que soient celles auxquelles on donne la préférence, on se heurte à des difficultés insolubles.

Si dès les temps les plus reculés les sculpteurs grecs ont reçu des leçons de l'Égypte, il y a lieu de s'étonner de la lenteur de leurs tâtonnements. Il semble qu'il ne leur restât plus qu'à perfectionner les formes, à donner plus de vie et de mouvement aux figures. Que signifient alors les légendes d'après lesquelles Dédale aurait le premier ouvert les yeux à ses statues, séparé les bras du corps et marqué un intervalle entre une jambe et l'autre? Dans l'antiquité on attribuait toutes les statues primitives à Dédale, comme au moyen âge on attribuait toutes les vieilles peintures à saint Luc. En admettant même que ce nom de Dédale, qui veut dire *industrieux*, représente toute une école, il faudra toujours, si on veut tenir compte de la tradition, placer cette école dédalienne avant la guerre de Troie, et alors, comment comprendre que plusieurs siècles après, les Grecs en soient encore aux premiers éléments et n'aient d'autres statues que ces grossiers Hermès

placés le long des routes? Comment se fait-il surtout qu'Homère ne parle d'aucune statue? Car on ne peut prendre pour des réalités ni le cheval de bois, ni les servantes d'or fabriquées par Hèphaistos et qui sont douées du mouvement et de la parole. La description du bouclier d'Achille ferait supposer que l'art du ciseleur était fort avancé du temps d'Homère, mais on sait que ce morceau est regardé comme une des parties les moins anciennes de l'Iliade. C'est là qu'on trouve la mention d'un *chœur* fabriqué pour Ariadnè par Dédale; on a cru qu'il s'agissait d'un bas-relief, mais il est probable que le poëte a voulu parler simplement d'une salle de danse, ou plutôt d'un espace disposé pour danser.

L'Égypte et l'Assyrie avaient atteint l'apogée de leur civilisation quand la Grèce en était encore à l'état patriarcal. Elle adorait les Dieux, c'est-à-dire les puissances inconnues de la nature, dans leurs manifestations visibles, le ciel, la terre, les astres, les fleuves. A mesure que les tribus errantes se fixaient sur le sol, elles éprouvaient le besoin de placer leur territoire sous la protection immédiate de quelque Divinité particulière, en lui consacrant, par exemple, une grotte, un bois, un rocher. On

rappelait cette consécration en élevant un pilier de pierre, non pas comme une représentation du Dieu protecteur, mais comme un signe permanent de sa présence. Quelques-uns de ces témoignages de la piété primitive restèrent debout jusqu'à la chute du polythéisme. Pausanias en vit un grand nombre. La plupart étaient consacrés à Hermès, l'intermédiaire universel, le Dieu des routes et des voyageurs. Les bornes des champs, les poteaux qui servaient à indiquer le chemin s'appelaient des Hermès. On en élevait à tous les carrefours, on amassait à l'entour de petits tas de pierres servant d'autel, où on déposait comme offrandes des gâteaux et des fruits. Les voyageurs attardés qui passaient par là mangeaient l'offrande, en remerciant le Dieu des chemins et des trouvailles, et apportaient quelques pierres à son autel; cela nettoyait la route.

On imagina bientôt de tailler le haut du poteau en forme de boule ressemblant grossièrement à une tête, et en même temps, comme Hermès était le Dieu du gain et de la fécondité, multipliant les fruits dans les vergers et les troupeaux dans les étables, on rappelait cet attribut si précieux pour les cultivateurs et les bergers par un symbole dont la crudité naïve

ne choquait personne à ces époques religieuses. Pour d'autres Dieux, on employait d'autres attributs caractéristiques ; par exemple, au-dessus du pilier consacré à une Divinité guerrière on plaçait un casque, et on y figurait un bouclier et une lance ; si c'était une Déesse, on l'entourait d'une étoffe précieuse figurant une robe. En transformant ces poteaux en mannequins habillés, on s'habituait à leur donner une sorte d'apparence humaine, on les nettoyait, on les chargeait d'ornements ; s'ils étaient pourris ou cassés, on les remplaçait par d'autres mieux travaillés, et on arrivait à en faire de véritables statues. On passait ainsi peu à peu, et par une transition presque insensible, des formes symboliques aux formes imitatives. Il ne fallait pas beaucoup d'efforts pour ajouter une tête et des bras grossièrement taillés à ces piliers de bois qu'on habillait ensuite comme des poupées, et les Grecs n'avaient pas besoin des leçons de l'Égypte pour faire ce que font encore aujourd'hui tous les peuples sauvages.

Ce n'est pas qu'on doive nier absolument les influences exercées sur l'art grec par les civilisations orientales. Il est certain que les Grecs ont reçu de bonne heure, par le commerce phénicien, des tissus,

serait [illegible] origine phénicienne des Cabires, Dactyles, Cyclopes mêmes etc —

et sans doute aussi des vases et autres objets portatifs. Sur les plus anciens vases grecs on voit des animaux réels ou fantastiques dont les modèles ont dû être empruntés à des tapis ou à des étoffes asiatiques. Les lions de Mykènes, le plus ancien monument de la sculpture grecque, ressemblent beaucoup aux sculptures assyriennes. D'un autre côté, les plus anciens simulacres des Divinités grecques, souvent reproduits sur des monuments plus récents qui nous sont parvenus, ne ressemblent en rien aux Divinités de l'Égypte et de l'Asie. On peut admettre que les Grecs ont emprunté à des peuples plus anciens qu'eux quelques formes d'ornementation, quelques procédés techniques, mais cela intéresse l'histoire de l'industrie beaucoup plus que l'histoire de l'art.

Laissons donc de côté une question qui est du ressort de l'archéologie : « L'originalité d'un peuple consiste, non pas à n'avoir rien reçu des diverses civilisations qui se sont trouvées en rapport avec lui, mais à s'être si bien assimilé ces éléments hétérogènes, à les avoir fondus dans une si parfaite harmonie qu'il en soit résulté un art parfaitement distinct de tous les autres. Que l'art grec, dans ses caractères fondamentaux, ne ressemble ni à celui de

l'Égypte ni à ceux de l'Asie, c'est ce que montre suffisamment la difficulté qu'on éprouve à retrouver la trace des emprunts qu'il a pu faire. Mais la Grèce ne se borne pas à s'approprier les idées étrangères, elle les transforme. Même dans les cas particuliers où l'importation est flagrante et palpable, cette transformation est si complète qu'elle équivaut à une véritable création. Il y a donc dans le génie grec, outre sa puissance d'assimilation, une originalité native, le don de changer en or tout ce qu'il touche, comme la lumière du soleil, dont la fable de Midas est le symbole. La Grèce n'a pas plus emprunté ses conceptions artistiques que ses conceptions sociales, car aucun peuple n'aurait pu lui donner ce qu'il n'avait pas, l'idée de la beauté, principe de l'art grec, et l'idée de la justice, principe de la cité républicaine. Voilà ce qui appartient en propre à la Grèce, et elle ne le doit qu'à son génie et à ses Dieux[1]. »

Quelle a été la part de la religion dans le développement de la statuaire grecque? A ne considérer que les Hermès, les représentations du Palladion et d'autres simulacres archaïques qui nous sont connus

1. *Du Polythéisme hellénique.*

par des pierres gravées, des monnaies ou des peintures de vases, il semble que la piété, chez les Grecs comme ailleurs, était peu exigeante en fait d'art et que les Dieux helléniques se contentaient d'emblèmes grossiers analogues aux idoles de l'Orient, qui ne sont pas des œuvres d'art, mais des symboles uniquement destinés à servir d'expression visible à une pensée religieuse. Cependant la Grèce ne s'est pas arrêtée à cette première expression de ses dogmes ; elle la trouvait donc insuffisante, et en effet, lorsqu'on lit les poëmes d'Homère, lorsqu'on voit tous ces types divins qui peuplent l'Olympe si admirablement traduits dans la langue de l'épopée, on comprend que cette autre traduction des mêmes types par la forme était trop incomplète et que la sculpture devait nécessairement, pour satisfaire aux besoins impérieux de la conscience populaire, passer du symbole à l'œuvre d'art. Cet abîme devant lequel tous les autres peuples s'étaient arrêtés, la Grèce le franchit, grâce à un admirable système d'éducation physique et morale, qui n'était que l'application de ses idées religieuses.

La religion grecque eut donc sur le développement de l'art une double action : en concevant le

divin sous la forme humaine, elle fournit à la poésie, le plus ancien des arts, les types multiples de la beauté; la sculpture avait besoin, pour le réaliser à son tour, d'une longue et patiente observation de la nature; la gymnastique, conséquence naturelle du culte de la beauté, rendit cette étude facile en présentant sans cesse aux yeux des artistes et du peuple le spectacle des belles formes. Les deux grandes branches de la race grecque eurent chacune leur part dans ce travail civilisateur : la poésie épique fut l'œuvre des Ioniens; c'est dans les poëmes d'Homère que les artistes de tous les temps iront chercher ces types merveilleux de beauté que la religion grecque offrait à l'adoration du monde; pendant ce temps les Doriens faisaient de la Grèce un peuple d'athlètes, et par l'établissement des jeux publics, qui élevaient la gymnastique à la hauteur d'une institution sociale, préparaient cette apothéose de la beauté qui fut l'œuvre de la sculpture.

Rien ne contribua plus aux progrès rapides de cet art que l'habitude qui s'établit de consacrer les statues des athlètes vainqueurs à Olympie. L'étude de la nature devint la première et indispensable éducation des sculpteurs. Si on réfléchit à ce qu'étaient

les cinq exercices gymniques pratiqués tous les jours dans les palestres, on verra qu'ils résument toutes les combinaisons mécaniques dont le corps humain est susceptible : la course et le saut exigent l'élasticité et la parfaite structure des jambes, des cuisses, des pieds, et une poitrine robuste, pour ne pas s'essouffler. L'exercice du disque et celui du javelot qui consistent, l'un à lancer un corps pesant vers un but déterminé, l'autre à lancer un corps léger à une grande distance, développent la souplesse et la force des membres; la lutte demande la vigueur des muscles de la poitrine et des bras, et une grande solidité des extrémités inférieures. Dans le pugilat, il faut la force d'impulsion pour produire les chocs, la force de résistance pour les supporter, la souplesse pour les diriger ou les éluder. La nécessité de représenter dans leur variété les formes corporelles, les attitudes, les mouvements qui caractérisent ces différents exercices, ouvrit à l'art grec un ordre de recherches et d'efforts inconnu à l'art hiératique de l'Égypte et de l'Asie.

Quand un athlète avait remporté trois victoires, la statue qu'il consacrait devait représenter son portrait, afin que les maîtres de palestre et les jeunes

athlètes pussent comprendre, d'après sa conformation particulière, dans quel sens ils devaient diriger leurs exercices pour lui ressembler. Ainsi, au lieu de reproduire sans cesse des types consacrés, les artistes étaient obligés de rendre les caractères multiples de la beauté humaine et les convenances de proportions qui avaient valu à l'athlète la victoire dans tel ou tel exercice spécial. Ils avaient pour les juger un public parfaitement compétent, puisqu'il était composé d'athlètes aspirant tous à posséder les formes que le sculpteur devait représenter. Une interprétation savante, raisonnée, méthodique des formes et des proportions du corps humain, une application rigoureuse des règles de la géométrie dans les représentations graphiques, tel fut le courant d'idées dans lequel se développa l'enseignement des beaux-arts au sein des écoles doriennes d'Égine, d'Argos, de Sikyone. Ce n'était pas dans les conceptions idéales de la religion qu'elles cherchaient leurs inspirations ; leur but était la représentation des athlètes, leur moyen était l'imitation fidèle de la nature, mais d'une nature de choix, et par conséquent la recherche constante de la perfection des formes. C'est ainsi que Polyclète, le plus illustre re-

présentant de la sculpture dorienne, fit son *doryphore* ou porte-lance, pour servir de canon, c'est-à-dire de règle, aux artistes qui voudraient étudier les proportions parfaites du type humain.

Ce caractère absolument humain de la sculpture dans les écoles doriennes peut-il être regardé comme une réaction contre des influences sacerdotales qui auraient entravé jusque-là le libre développement de l'art? Nous ne le pensons pas, par la raison toute simple qu'il n'y a jamais eu de théocratie en Grèce. La religion grecque était l'œuvre du peuple, elle avait pour théologiens des poëtes populaires. La gymnastique, la danse, les jeux sacrés qui eurent une si large part dans l'éducation des artistes, étaient les formes naturelles du culte ; chacun de ces nobles exercices du corps avait un Dieu pour inventeur. Dans toutes les formes de l'art, aussi bien que dans l'éducation morale et dans la constitution républicaine des cités, la Grèce ne faisait qu'appliquer les principes de sa théologie. Les autres peuples cherchaient le divin dans la nature, elle le trouva dans l'homme ; elle donna pour principe à la morale le développement harmonieux de toutes les facultés humaines, elle donna pour principe à l'art la recherche

de la beauté. On croyait faire une œuvre religieuse en sculptant des athlètes. Mais ce n'était encore qu'une étude préparatoire, l'art grec ne devait pas s'arrêter là; il faisait des athlètes pour se rendre digne de créer des Dieux. En attendant Phidias et l'école attique, les écoles doriennes élevaient dans les villes des statues humaines, Cléobis et Biton à Argos, Harmodios et Aristogiton à Athènes, et laissaient régner dans les temples les vieux simulacres consacrés par la vénération des peuples, car on ne pouvait pas les détruire et les remplacer à chaque nouveau progrès de l'art.

Le respect qui s'attachait à ces antiques images donna naissance à une branche importante de la statuaire, la toreutique, qui parvint bientôt à un haut degré de perfection : quand on était obligé de réparer l'image de quelque divinité ou même de la renouveler, on tâchait d'imiter autant que possible celle que le peuple était habitué à voir; c'est ce qui donna l'idée d'ajouter à des corps de bois revêtus de riches étoffes des têtes, des pieds et des mains en marbre ou en ivoire, puis de remplacer les étoffes elles-mêmes par des métaux précieux. Cet art, dont on ne peut parler que d'après les témoignages des

anciens, car il n'en reste aucun vestige, devait se marier parfaitement avec l'architecture polychrome des temples, et semble avoir été réservé pour les Dieux auxquels ces temples étaient consacrés ; mais on déposait à l'entour, à titre d'offrandes, d'autres statues en bronze, en marbre ou en terre cuite, en même temps que des vases, des armes, des trépieds, et à l'extérieur on ornait de reliefs en terre cuite ou en marbre les frontons et les métopes.

De savants travaux sur la sculpture grecque ont été publiés par Winckelmann, Quatremère de Quincy, Éméric David, Raoul Rochette, et plus récemment par M. Beulé. Pour déterminer la part qui revient dans le développement de cet art à chacun des artistes dont les noms nous sont parvenus, on en est réduit à comparer quelques textes épars et fort incomplets. Des ouvrages spéciaux avaient été écrits sur ce sujet dans l'antiquité; plusieurs même avaient pour auteurs des artistes célèbres. Ces ouvrages ne nous sont pas parvenus, et les principes qui guidaient les sculpteurs ne peuvent se déduire que de l'examen attentif de leurs œuvres. Malheureusement il ne reste qu'un bien petit nombre de monuments de la sculpture archaïque des Grecs. Les plus anciens sont des

plus savant [illegible]
: Overbeck "Geschichte der Griechischen Plastik"

bas-reliefs peints et qui ont été trouvés dans les ruines de Sélinonte. Les formes courtes et trapues, l'exagération des muscles, le caractère uniforme des têtes, tout annonce l'enfance de l'art. Ces fragments sont conservés au musée de Palerme avec des sculptures des temples d'Agrigente, et de curieux morceaux d'architecture polychrome provenant de Sélinonte et de Métaponte. Les bas-reliefs d'Assos, les statues assises qui bordaient la voie sacrée des Branchides annoncent déjà un art plus avancé.

Mais la sculpture dorienne arrive à son apogée dans les fameuses statues qui ornaient les deux frontons d'un temple d'Égine et qui sont aujourd'hui à la glyptothèque de Munich. Elles représentent les exploits des héros Æakides, ancêtres et protecteurs des Éginètes. Le caractère général de toutes ces statues répond bien aux indications qu'on trouve dans les auteurs sur le style éginétique : des lignes dures, des attitudes anguleuses, des mouvements heurtés, une étude très-consciencieuse de la forme et une absence complète d'expression dans les têtes; on reconnaît l'habitude de représenter les athlètes. Les cheveux sont régulièrement bouclés, les barbes pointues. Il reste des traces de couleur sur les lèvres,

Et cependant la singulière précocité [illegible] —

les pommettes des joues, les vêtements et les armes : des trous en assez grand nombre indiquent qu'il y avait des ornements métalliques. La statue de Pallas, qui occupait le milieu d'un des frontons, est vêtue d'une robe à plis nombreux et symétriques, caractère commun à toutes les statues drapées de cette époque : on retrouve la même élégance archaïque dans la Pallas du musée de Dresde, probablement imitée d'une statue en bois habillée du péplos, sur lequel les jeunes filles d'Athènes brodaient les combats des Géants et qu'on offrait à la Déesse à la fête des Panathénées. Le Louvre ne possède guère d'autres monuments importants de ce style hiératique que l'autel Borghèse et un beau bas-relief oblong récemment installé dans la même salle.

Si on suit le développement de la sculpture grecque depuis les bas-reliefs de Sélinonte jusqu'aux statues d'Égine, il est difficile de dire à quel moment se serait exercée l'influence de l'Égypte. L'art égyptien s'exerce d'abord à rendre les réalités particulières, plus tard il s'élève à la conception des types, mais alors il devient une sorte d'écriture, un ensemble de signes figurés auxquels s'attache un sens abstrait ; il a atteint son apogée lorsqu'il est par-

venu à traduire chaque ordre de faits par une forme ou plutôt par une formule générale. Toutes les représentations d'un même type semblent exécutées d'après un modèle unique et avec une précision mathématique. L'individu n'existe pas plus dans l'art que dans la société ; c'est un art muet fait pour un peuple de momies. Pour atteindre la perfection de l'art grec, il lui a manqué deux choses, le sentiment de la vie et la recherche de la beauté. La Grèce, qui concevait les Dieux comme des lois vivantes et des personnes libres, et qui poursuivait dans sa morale politique l'alliance de l'ordre avec la liberté, sut aussi dans l'art s'élever du réel à l'idéal, et découvrit la véritable beauté, qui résulte de la proportion des formes et de la liberté des attitudes. Dans le bronze et le marbre, elle sut fixer la vie, cette merveille changeante, immatérielle, insaisissable, qui n'appartient qu'aux créations divines. Quant l'art n'était encore qu'une aspiration et une espérance, c'est ainsi que le présentaient les poëtes : dans l'Odyssée, Hèphaistos donne à Alkinoos un chien d'or *qui paraît vivant;* dans l'Iliade, le même Dieu s'avance vers Thétis soutenu par deux vierges d'or *qui semblent animées*. Plus tard, quand la sculpture a multiplié ses

chefs-d'œuvre, c'est toujours l'expression de la vie qui excite le plus d'enthousiasme ; on le voit par les épigrammes sur la vache de Myron : « Non, Myron n'a pas modelé cette vache ; le temps l'avait changée en métal, et il a fait croire qu'elle était son ouvrage. » — « Berger, conduis tes vaches plus loin, de peur que tu n'emmènes avec elles celle de Myron. »

L'art grec sait aussi bien que l'art égyptien s'élever de l'individu au type ; mais le type n'est pas pour les Grecs une enveloppe de chrysalide qui emprisonne les êtres vivants comme un tombeau, c'est un harmonieux balancement de lignes qui règle, sans l'entraver, le jeu libre et spontané des organes. Ce même Polyclète, qui essaya de fixer dans son doryphore le canon des proportions humaines, est aussi celui à qui on doit le principe qui donne tant de vie aux statues grecques, de faire porter le poids du corps principalement sur une jambe[1]. Il y a au Louvre un petit bas-relief où l'on voit Prométhée modelant des figures d'hommes et de femmes, et à mesure qu'il les achève, Athènè (Minerve) leur présente un papillon, allégorie de l'âme : toute la théorie de l'art grec est là. Cf. Ravaisson, La Vénus de Milo

1. Pline, livre XXXIV, chap. VIII.

II

PHIDIAS ET SON ÉCOLE

Dès que, par une étude consciencieuse des réalités vivantes, la sculpture eut acquis la science des mouvements et des formes, elle mit sa puissance créatrice au service d'un idéal divin. Elle donna des corps immortels à ces lois d'ordre, de proportion et d'harmonie, qui se révèlent dans le monde physique par la beauté, dans le monde moral par la justice, et qui sont les Dieux. Ce fut l'œuvre de l'école attique. Phidias traduisit par la sculpture la religion d'Homère ; il fut comme lui le prêtre des Dieux de la beauté. En Grèce, où la religion n'est ni une autorité ni une chaîne, mais l'expression idéale de la pensée populaire et de la vie politique, l'art religieux n'est pas la première forme de l'art, mais au contraire le but le plus élevé de son développement. La période religieuse de la sculpture grecque répond à la prépondérance politique des Athéniens, qui passaient pour le plus religieux de tous les peu-

ples de la Grèce; elle commence après l'expulsion des Mèdes et finit vers l'époque de la domination macédonienne. C'est pendant ce temps qu'ont été fixés sous leurs formes définitives les types de toutes les Divinités helléniques.

On n'a peut-être pas assez remarqué que l'invasion des Perses en Grèce avait eu surtout le caractère d'une guerre religieuse[1]. La religion des Perses, comme celle des Juifs, qui s'en rapproche beaucoup, est essentiellement iconoclaste. « Il est contraire aux mœurs des Perses, dit Hérodote, de consacrer des statues, des temples et des autels; ils regardent même cet usage comme une folie; ce qui vient, je crois, de ce qu'ils n'attribuent pas aux Dieux la nature humaine, comme le font les Grecs. Ils se contentent d'offrir des sacrifices à Zeus sur le sommet des montagnes, et par Zeus ils entendent la voûte du ciel. » C'est à peu près dans les mêmes termes qu'on parla plus tard de la religion des Juifs : « Ils n'adorent que les nuées et la Divinité du ciel[2]. »

Qu'on se rappelle les malédictions prononcées à

1. M. Edgard Quinet est le premier écrivain, à notre connaissance, qui ait indiqué ce point de vue historique.

2. *Nil præter nubes et cœli numen adorant.*

chaque page de la Bible contre l'idolâtrie, les destructions de statues et d'images par les empereurs chrétiens, par les iconoclastes, les musulmans, les protestants, et on comprendra l'acharnement avec lequel l'armée des Perses se rua sur les temples de la Grèce. Ils voulaient surtout piller le grand sanctuaire de Delphes, où la piété des Grecs avait accumulé tant de statues et de trésors. Mais le Dieu défendit son temple; la foudre tomba sur les barbares, et d'immenses quartiers de rochers détachés du Parnasse roulèrent avec un bruit horrible et en écrasèrent un grand nombre. Ces rochers furent laissés à la place où ils s'étaient arrêtés, en témoignage de la vengeance des Dieux.

On avait même décidé qu'on ne relèverait pas les temples de l'Attique détruits par Xerxès; ces ruines devaient rester comme un monument de la fureur sacrilége des barbares; mais cette résolution fut bien vite abandonnée. Dans l'enivrement de la reconnaissance pour ces Dieux qui l'avaient préservée de la servitude, la Grèce éleva partout leurs images; elle se couvrit de temples et de statues. La destruction tant déplorée de tous les vieux simulacres fut un immense bienfait pour la sculpture. Il fallait tout

renouveler à la fois, et cela, juste au moment où l'art, mûri par l'étude de la nature, entrait en pleine possession de lui-même. C'est à cette époque qu'on rapporte les marbres éginétiques, le plus beau monument qui nous reste de la sculpture dorienne. Deux légendes parallèles, figurées dans les deux frontons, traduisent une même pensée, la lutte des héros d'Égine, Télamon d'un côté, ses fils Aïas et Teukros de l'autre, contre les Troyens, et rappellent ainsi, sous une forme mythique, la part glorieuse que prirent les Éginètes à la guerre contre les barbares, rapprochement qu'indique en particulier le costume d'archer perse donné à une des figures, celle qu'on désigne sous le nom de Pâris.

Athènes avait plus souffert de l'invasion que tout le reste de la Grèce, mais comme elle s'était délivrée depuis peu des Pisistratides, elle trouva dans sa liberté reconquise une énergie surhumaine qui lui donna la part principale dans la victoire sur les Mèdes, et bientôt après une suprématie encore plus éclatante dans la sphère de l'art et de l'intelligence. « Une preuve entre bien d'autres des avantages de l'égalité, dit Hérodote, c'est que les Athéniens, tant qu'ils furent soumis à la tyrannie, ne l'emportèrent

sur aucun de leurs voisins, tandis que, aussitôt délivrés, ils devinrent de beaucoup les premiers. »

Aucun peuple en effet, même parmi les Grecs, ne sut mieux appliquer les deux principes fondamentaux de la morale sociale de l'hellénisme, la liberté et l'égalité. Ces principes, inscrits à chaque page de la constitution de Solon, développés par les réformes de Kleisthènes et d'Aristide, arrivèrent sous la démagogie de Périclès à des limites que n'atteindront jamais les espérances des plus hardis novateurs. Il faut que tous les patriotismes modernes en prennent leur parti; il n'est pas donné à des institutions humaines d'approcher davantage de la perfection. Athènes a su conquérir la démocratie, et, ce qui est plus difficile encore, elle a su la conserver. Elle l'a défendue contre les agressions du dehors, contre les usurpations et les trahisons à l'intérieur : elle a compris et pratiqué les devoirs austères qui en sont la condition et la sauvegarde; elle restera le type des peuples libres, parce qu'aucun peuple n'a été plus digne de la liberté.

Non contente de travailler pour la défense de ses droits, Athènes combattit pour l'indépendance de tous. Elle porta seule tout le poids de la première

guerre médique, et plus qu'aucune autre ville elle contribua au succès de la seconde ; c'est là ce qui lui assura l'hégémonie de la Grèce. Les contributions des Grecs confédérés furent employées d'abord à la continuation de la lutte qui assurait leur liberté, puis aux fortifications d'Athènes et à la reconstruction des anciens sanctuaires détruits par les barbares. Kimon ayant rapporté de Skyros les cendres de Thésée, on éleva au centre de la ville un temple au héros à qui la tradition populaire attribuait l'établissement de la démocratie. Sur l'emplacement de l'ancien sanctuaire d'Erechtheus on bâtit un monument consacré à Athènè Polias, à Poseidon et à Pandrose. A la place d'un autre temple détruit par les Perses, Iktinos et Kallikrate construisirent le grand temple de la Vierge, le Parthénon, au sommet de ce rocher sacré de l'Acropole, à l'entrée duquel Mnésiklès éleva les Propylées, comme un magnifique vestibule.

La guerre contre les Mèdes ayant été à la fois nationale et religieuse, ce double caractère dut se reproduire dans le grand mouvement artistique qui suivit la victoire. Les autres arts s'unissent à l'architecture pour exprimer la pensée religieuse

et politique du peuple. Toute une armée d'ouvriers et d'artistes prépare le marbre, l'ivoire, les métaux, l'ébène, le cyprès, exécute les sculptures, les peintures, les bas-reliefs, les tapisseries destinés à orner le Parthénon, sous la direction de Phidias, qui, comme la plupart des artistes de cette époque, était à la fois peintre, fondeur, toreuticien et sculpteur. Ces grands travaux d'art n'étaient pas exécutés, comme en Égypte, par une population servile, ils étaient au contraire réservés aux citoyens.

C'est ainsi que Périclès avait résolu au profit de l'art des problèmes économiques qui, sous le nom de paupérisme et d'organisation du travail, ont si souvent effrayé les sociétés modernes : « La ville, disait-il au peuple, abondamment pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, doit employer ses richesses à des ouvrages qui, une fois achevés, lui assureront une gloire immortelle. Des ateliers en tous genres mis en activité, l'emploi et la fabrication d'une immense quantité de matières alimentant l'industrie et les arts, un mouvement général utilisant tous les bras, telles sont les ressources incalculables que ces constructions procurent déjà aux citoyens, qui, presque tous, reçoivent de cette sorte

des salaires du trésor public ; et c'est ainsi que la ville tire d'elle-même sa subsistance et son embellissement. »

« Ces édifices, dit Plutarque, étaient d'une grandeur étonnante, d'une beauté et d'une élégance inimitables. Tous les artistes s'étaient efforcés à l'envi de surpasser la magnificence du dessin par la perfection du travail. Mais ce qui surprenait davantage, c'était la promptitude avec laquelle ils avaient été exécutés. Il n'y en avait pas un qui ne semblât avoir exigé plusieurs âges et plusieurs successions d'hommes pour être conduit à sa fin ; et cependant ils furent tous achevés pendant le court espace de l'administration florissante d'un seul homme..... Ordinairement, la promptitude et la facilité d'exécution ne donnent ni beauté parfaite ni solidité durable... Ce qui étonne dans les édifices de Périclès, c'est qu'achevés en si peu de temps ils aient eu une si longue durée. Chacun de ces ouvrages était à peine fini qu'il avait déjà, par sa beauté, le caractère de l'antique ; cependant, aujourd'hui ils ont toute la fraîcheur, tout l'éclat de la jeunesse, tant y brille cette fleur de nouveauté qui les garantit des impressions du temps ! Il semble qu'ils aient eux-mêmes un es-

prit et une âme qui les rajeunissent sans cesse et les empêchent de vieillir[1]. »

Phidias était déjà célèbre quand l'amitié de Périclès lui fit donner l'intendance générale des travaux d'art. On se demande comment il put, dans un si petit peuple, réunir assez d'élèves pour exécuter en si peu de temps l'immense œuvre collective qui porte son nom, et comment tous à la fois et sans préparation arrivaient à interpréter avec tant de précision la pensée multiple de son génie. Cependant un œil exercé découvre, dans les fragments qui nous restent, des différences d'exécution qui attesteraient l'existence de plusieurs écoles, quand même on ne saurait pas que parmi les artistes qui travaillaient sous les ordres de Phidias, quelques-uns, comme Alcamène, étaient ses émules plutôt que ses élèves. Ils dirigeaient probablement les travaux extérieurs pendant que Phidias achevait lui-même l'œuvre la plus importante, la grande statue d'or et d'ivoire de la Déesse.

Il était impossible qu'il ne se produisît pas des rivalités, et les ennemis de Phidias ne pouvaient manquer de trouver un appui dans la faction aristocratique hos-

1. Plutarque, *Vie de Périclès.*

tile à Périclès. Les embellissements d'Athènes étaient un thème perpétuel de récriminations : « La Grèce, disait-on, ne peut se dissimuler que l'argent destiné aux frais de la guerre est employé à orner, à dorer notre ville comme une femme coquette que l'on couvre de pierres précieuses. » Périclès alla droit au but : « Trouvez-vous, dit-il au peuple, que j'aie trop dépensé? — Oui, répondirent ses adversaires, et beaucoup trop. — Eh bien! reprit Périclès, cette dépense ne sera pas à votre charge; je m'engage à la supporter seul. Mais mon nom seul aussi sera placé parmi les inscriptions des édifices. » Aussitôt tout le peuple s'écria qu'il ne voulait pas lui céder la gloire de tant de beaux ouvrages, et l'autorisa à prendre dans le trésor de quoi en couvrir les frais, sans rien épargner. L'habile démagogue avait bien prévu cette réponse. Si on l'avait pris au mot, il aurait été incapable de payer, car il n'était pas riche, et, après avoir manié des sommes immenses, il mourut sans avoir augmenté d'une drachme son patrimoine. Il n'en fut pas moins, tant qu'il vécut, accusé de dilapider les deniers publics.

Quand on vit que la faveur du peuple persistait à le soutenir, on l'attaqua indirectement; on s'en prit

à Phidias; un des artistes qu'il employait l'accusa d'avoir détourné une partie de l'or destiné à la statue de la Déesse. Heureusement Phidias, d'après le conseil de Périclès, avait disposé la draperie de telle sorte qu'on pût l'enlever et la peser. Alors on lui reprocha d'avoir ciselé, sur le bouclier où il avait représenté le combat des Amazones, son portrait et celui de Périclès. Cette accusation paraît bien frivole; cependant il paraît que Phidias fut obligé de quitter Athènes. On a même dit qu'il mourut en prison, mais cette assertion est tout à fait invraisemblable, et Plutarque a eu tort de l'accueillir. Elle est contredite par le Scholiaste d'Aristophane, qui assure, d'après Philochore, que Phidias se retira en Élide, où il fit pour le temple de Zeus, à Olympie, le fameux colosse d'or et d'ivoire qui, dès son apparition, fut salué par l'admiration unanime des Grecs comme le chef-d'œuvre de la statuaire et une des merveilles du monde. D'après le passage d'Aristophane auquel se rapporte cette scholie, l'exil de Phidias aurait amené la désastreuse guerre du Péloponèse : « Le malheur de Phidias en fut la première cause, dit Hermès; Périclès, craignant le même sort, et se défiant de votre naturel irritable, mit bientôt l'État en

feu..... la Paix disparut. — Par Apollon! je ne savais pas que Phidias fût parent de cette Déesse. » Et le chœur ajoute : « C'est donc pour cela qu'elle est si belle! »

Le témoignage unanime de l'antiquité a placé Phidias au premier rang des sculpteurs; malheureusement, les ouvrages de toreutique qui avaient surtout contribué à fonder cette immense réputation ne nous sont pas parvenus. Les descriptions sont toujours insuffisantes pour faire apprécier des œuvres d'art, et celles que nous avons des chefs-d'œuvre de Phidias, le Zeus d'Olympie et l'Athènè du Parthénon, sont fort incomplètes. Pausanias, qui s'amuse à décrire tant de curiosités archéologiques, parle à peine de l'Acropole d'Athènes, sous prétexte que c'est trop connu. Pline est un naturaliste, et ce qui l'intéresse le plus dans les statues, c'est la matière qui a servi à les faire. En rassemblant des témoignages épars, Quatremère de Quincy est parvenu à nous donner une idée de la partie matérielle de la toreutique. Les sculpteurs qui voudront consulter son *Jupiter Olympien* y verront comment on disposait une armature pour soutenir le colosse, comment des morceaux d'ivoire, amollis et taillés séparément,

étaient ajustés à la surface de manière à former une sorte de mosaïque. L'or et les métaux employés pour les draperies étaient nuancés par des procédés empruntés, dit-on, aux Égyptiens.

Tout cela déroute un peu nos idées sur l'art; nous avons peine à comprendre comment les Grecs, qui avaient un sentiment si juste de la sobriété et de la mesure, à en juger par les œuvres qui nous restent, réservaient toute leur admiration pour ces colosses bigarrés dont le front touchait le faîte du temple, dont les chairs étaient en ivoire, les draperies en or, les yeux en pierres précieuses. Nous nous étonnons aussi que les Athéniens, à qui Phidias avait proposé de faire la statue de la Déesse en marbre, aient préféré l'or et l'ivoire, uniquement parce que c'était plus cher. Enfin, nous ne sommes pas moins surpris de voir que les auteurs qui nous parlent de ces chefs-d'œuvre exaltent le prix de la matière et le fini des détails au lieu d'admirer la beauté de l'œuvre et le caractère de l'ensemble.

Mais comment se faire une opinion sur des œuvres qu'on n'a pas vues? Si nous ne connaissions pas les Chambres de Raphaël, et si on nous disait qu'une de ces compositions est coupée en deux

par une grande porte, pourrions-nous deviner la belle unité optique de la fresque du Parnasse ? Le génie tire parti des conditions les plus défavorables. Les tragédies grecques, où les rôles de femmes étaient jouées par des hommes, où tous les acteurs avaient des masques, d'énormes chaussures et des mains postiches, ne sont pas pour nous un sujet d'étonnement moins grand que la statuaire polychrome des anciens. Réservons notre jugement pour les choses que nous pouvons juger en connaissance de cause. Puisque les Athéniens, qui n'étaient pas des sots, après avoir vu cette admirable frise de la cella, et les frontons et les métopes, oubliaient tout devant le colosse d'or et d'ivoire, nous devons supposer que cette préférence avait quelque raison d'être, et il ne nous appartient pas de casser la décision unanime de l'antiquité quand les pièces du procès nous manquent.

Le colosse d'Olympie est représenté sur quelques monnaies anciennes ; quant à celui du Parthénon, on a cru en retrouver une imitation dans une statue de marbre du musée du Louvre, mais une statuette qui est, je crois, au musée de Turin, et dont tout le monde connaît le moulage, répond encore

plus exactement aux descriptions qui nous en restent. Quatremère de Quincy, dans son *Jupiter Olympien;* M. Beulé, dans son *Acropole d'Athènes*, ont décrit d'après des témoignages anciens les sujets mythologiques représentés sur les parties accessoires de ces deux statues. L'*Encyclopédie* condamne un peu légèrement, au nom du goût moderne, cette profusion de détails; mais M. Beulé fait remarquer avec raison qu'elle était absolument nécessaire dans des statues colossales où il y avait de grandes surfaces qui ne pouvaient rester unies. Malgré le soin donné à ces détails et le temps qu'exigeaient de pareils ouvrages, l'antiquité attribuait à Phidias un grand nombre de statues; on cite surtout des représentations de la Déesse protectrice d'Athènes, dont il a fixé le type. Celle qu'il fit pour les Platéens était de bois doré, avec la tête, les pieds et les mains en marbre; c'est ce qu'on nommait un acrolithe. Il en fit une autre, qu'on surnomma la Belle, pour les Lemniens. La plus célèbre de toutes fut le grand colosse de bronze d'Athènè Promachos (Minerve protectrice). Elle était debout, tenant en avant son bouclier, sur lequel Mys avait ciselé le combat des Centaures et des Lapithes, d'après un dessin de Parrhasios.

Placée entre les Propylées et le Parthénon, elle dominait tous les monuments de l'Acropole, et depuis le cap Sounion les navigateurs apercevaient l'aigrette de son casque et la pointe de sa lance.

Ce que les anciens admiraient surtout dans les statues de Phidias, c'était l'élévation du sentiment religieux. C'est par là qu'il l'emportait sur les plus illustres représentants de la sculpture dorienne, Myron et Polyclète. Myron s'était attaché à rendre la vie par les formes. Quoiqu'on cite des statues d'Hèraclès, de Zeus et d'Athènè qu'il avait faites pour les Samiens, il dut surtout sa réputation à des statues d'animaux et à des figures d'athlètes en bronze, comme son *coureur* et son *discobole*. Polyclète, bien qu'il soit l'auteur d'une célèbre statue colossale d'Hèrè (Junon), se distingua principalement par ses statues d'athlètes, et on disait communément qu'il était supérieur à Phidias dans la représentation des hommes, mais que Phidias savait mieux faire les Dieux. Ce mot résume le progrès accompli par l'école attique sur les écoles doriennes.

Phidias avait étudié sous Agéladas d'Argos, qui fut aussi le maître de Myron et de Polyclète; mais après avoir appris avec eux à épurer les formes et à expri-

3

mer la vie, il fit un pas de plus dans la recherche de l'idéal en donnant un caractère divin à ses statues. Selon Quintilien, son Zeus Olympien ranima la piété des peuples. L'expression en semblait tellement surhumaine qu'on se demandait où l'artiste en avait trouvé le modèle. Il répondit en citant ce passage d'Homère : « Il dit, et de ses noirs sourcils le fils de Kronos fit un signe; et les cheveux ambrosiens s'agitèrent sur la tête du prince immortel, et il ébranla le grand Olympe. » Après avoir achevé son travail, il demanda au Dieu s'il en était content. La réponse ne se fit pas attendre : un éclair illumina le temple et la foudre vint frapper l'autel; on en voyait encore la trace du temps de Pausanias; elle lui fut montrée par les descendants de Phidias, investis d'un sacerdoce héréditaire par la reconnaissance des Éléens, qui les chargeaient de veiller sur le chef-d'œuvre de leur ancêtre.

Dissertation. Des limites de l'expression dans les arts.

III

LA SCULPTURE APRÈS PHIDIAS

L'art, comme la science, comme la religion elle-même, comme tout ce qui est vivant, passe par une série de transformations incessantes ; mais la loi de ce développement n'est pas la même pour toutes les formes de l'activité humaine. Dans la science, chaque pas est nécessairement un progrès, parce que les découvertes nouvelles s'ajoutent aux connaissances acquises ; mais le champ de l'art n'est pas indéfini, et de même que la taille de l'homme ne dépasse pas une certaine hauteur, il y a dans les œuvres humaines un degré de perfection au delà duquel on ne conçoit guère de progrès possible. Phidias et Polyclète représentent dans la statuaire, comme Sophocle dans le drame, ce point culminant de l'art. On ne peut pas dire cependant qu'aussitôt après eux il commence à décroître : Scopas, Praxitèle et Lysippe lui ouvrent des voies nouvelles, et de même qu'Euripide, à qui

on peut les comparer, ils cherchent surtout à rendre les sentiments de l'âme.

C'est là sans doute un très-louable effort; mais le résultat obtenu, si précieux qu'il soit, n'égale pas l'immense progrès accompli dans la période précédente. L'expression des passions a pour condition nécessaire le sacrifice partiel de qualités d'un ordre plus élevé. Le groupe des Niobides, qu'on attribue tantôt à Scopas, tantôt à Praxitèle, est un exemple de cette tendance à fixer dans le marbre des sensations fugitives, comme l'effroi et la douleur. L'art descend ainsi des hauteurs calmes de l'Olympe dans la sphère agitée de la vie. Dans les représentations d'Aphroditè (Vénus), d'Éros (Cupidon), de Dionysos (Bacchus), sujets favoris de cette nouvelle école, la gravité du sentiment religieux fait place à un caractère de beauté moins sévère. Un mouvement analogue se produit dans l'école de Polyclète. Lysippe cherche à donner plus d'élégance aux formes en augmentant la longueur des membres et en diminuant les proportions de la tête, en même temps que, par une étude plus raffinée des détails, il tend à substituer les représentations individuelles aux types généraux de la beauté athlétique. Le moulage en plâtre, inventé

par Lysistrate de Sikyone, frère de Lysippe, contribue à pousser de plus en plus la sculpture dans la voie du portrait.

Il s'est écoulé à peine un siècle entre Phidias et Praxitèle, et ce court espace de temps a vu naître les plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture. La Renaissance italienne n'a guère duré plus longtemps, et Michel-Ange, qui a vécu près d'un siècle, a pu connaître, dans leur vieillesse ou dans leur enfance, la plupart des grands maîtres. Dans chacune de ces deux glorieuses périodes il y a des divisions à établir, et on peut avoir ses préférences, mais on ne voudrait rien retrancher. La sévérité de l'école florentine, la pureté idéale de Raphaël, ne nous empêchent pas d'admirer la vie et la couleur des tableaux vénitiens, quoique ces qualités soient peut-être d'un ordre moins élevé que les premières. De même il ne faut pas que notre enthousiasme pour les monuments de l'époque de Phidias nous rende injustes pour les artistes qui, venus plus tard, et se sentant trop forts pour n'être que des imitateurs, ont cherché des routes inexplorées.

Les Grecs, qui savaient comprendre la beauté sous toutes ses formes, ne croyaient pas faire in-

jure au Zeus d'Olympie ou à l'Athènè du Parthénon en témoignant leur admiration passionnée pour l'Aphroditè de Cnide. Les modernes, au contraire, s'imaginent souvent qu'ils font preuve d'une grande pureté de goût en se montrant exclusifs. Il semble que notre admiration soit une monnaie trop précieuse pour être partagée entre des beautés de différents styles. On se croit quitte envers l'antiquité quand on a rendu justice aux marbres du Parthénon et à la Vénus de Milo, et l'art tient si peu de place dans notre vie que, ce tribut une fois payé, nous nous permettons de dédaigner l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Médicis, les Lutteurs de Florence, et tant d'autres merveilles qui transportaient d'enthousiasme les hommes de la Renaissance. On accuse fort injustement l'art antique de s'arrêter à la forme au lieu d'exprimer la vie et les sentiments de l'âme, et on passe avec indifférence devant des œuvres comme le Laocoon, les Enfants de Niobè, le Gladiateur mourant, qui répondent victorieusement à cet absurde reproche.

Il serait intéressant, au point de vue de l'histoire de l'art, de classer selon les temps et selon les écoles diverses statues de nos musées qui passent pour des

copies ou des imitations de quelques œuvres fameuses ; par exemple, l'Amazone de Polyclète, celle de Ctésilas, le Discobole de Myron et celui de Naukydès, le Satyre et l'Éros de Praxitèle. Mais une telle classification a l'inconvénient de laisser de côté beaucoup d'autres statues, souvent tout aussi remarquables, et qui ne se rapportent pas à des noms connus. Aucun texte ancien ne cite, par exemple, Agasias d'Éphèse, l'auteur du Gladiateur combattant, ni Apollonios, fils de Nestor, l'auteur du Torse du Belvédère. On ne connaît pas davantage les deux Cléomènes, dont l'un a fait la Vénus de Médicis, l'autre le Germanicus. La date du Laocoon dépend de l'interprétation d'une phrase obscure de Pline. Nos documents sur l'histoire de la sculpture antique sont tellement insuffisants qu'on est obligé d'y suppléer par des inductions souvent assez arbitraires ; ainsi on fait vivre l'auteur du Torse du Belvédère aux environs de l'ère chrétienne, d'après la forme de l'oméga de son nom, quoique rien n'empêche de supposer que cette inscription a été gravée plus ou moins longtemps après lui, comme celle du bas-relief d'Antiope entre ses deux fils. Si l'inscription trouvée avec la Vénus de Milo en désigne l'auteur, on ne peut le placer

qu'au temps des Séleukides; cependant l'œuvre considérée en elle-même semble appartenir au siècle de Périclès.

Il se peut d'ailleurs que l'art antique ait eu comme l'art moderne des alternatives d'affaissement momentané et de réveil. C'est à une sorte de renaissance de ce genre qu'on place généralement Cléomène, fils d'Apollodore, dont l'Aphroditè est une imitation très-libre de celle de Praxitèle, ainsi que l'Athénien Glycon, auteur de l'Hercule Farnèse, qu'on croit imité de Lysippe. Mais il faut avouer qu'il y a beaucoup d'incertitude sur la véritable date des statues antiques. Autrefois on les rapportait presque toutes à l'époque romaine, de là les noms de *gladiateurs* donnés à deux statues célèbres; aujourd'hui on les restitue généralement à la période grecque. Au reste, même dans les œuvres du temps des Césars et des Antonins, on trouve encore des qualités de premier ordre, qui attestent la continuité des méthodes d'enseignement dans l'art. Il n'y a rien dans l'antiquité qui ressemble à ce fléau de l'art moderne qu'on nomme *la manière*. Sans doute, les statues antiques ne sont pas toutes d'une valeur égale; il y en a d'admirables et il y en a de médiocres; mais il

est toujours facile de voir que ces différences tiennent au plus ou moins de talent des artistes et non pas à des systèmes différents.

Toutes les circonstances extérieures ont pu se modifier sans faire subir à l'art une transformation notable. La liberté républicaine, qui lui avait imprimé un si prodigieux élan, n'est plus qu'un vain fantôme sous les successeurs d'Alexandre. Bientôt l'indépendance nationale périt elle-même, écrasée par les Romains; mais l'art survit à la liberté qui lui avait donné naissance, comme pour consoler les vaincus et civiliser les vainqueurs. Assez fort pour vivre d'une vie indépendante, il subit à peine le contre-coup des révolutions politiques. Il avait grandi au milieu des luttes incessantes des républiques grecques; il se répand en Asie après la conquête d'Alexandre, en Italie après la conquête romaine. L'état florissant de la sculpture jusqu'à la fin du siècle des Antonins est attesté par de nombreuses statues d'empereurs, par les bas-reliefs des arcs de triomphe et de la colonne Trajane, et par une foule d'excellentes copies de la plupart des chefs-d'œuvre créés dans les époques précédentes.

Les Romains faisaient du pillage une règle et la

conclusion inévitable de toutes leurs victoires. La soumission de la Macédoine, de la Grèce et des royaumes grecs de l'Asie avait fait affluer en Italie tous les trésors de l'art grec. Il est vrai que les Romains ne voyaient guère que des objets de luxe dans les innombrables œuvres d'art qu'ils accumulaient chez eux comme des trophées. Mais du moins l'art put continuer à vivre sous la domination romaine, à la condition de servir les fantaisies et les caprices des nouveaux maîtres du monde. Les artistes grecs qui avaient suivi en exil les chefs-d'œuvre de leur patrie ne cessaient d'élever des monuments de toute sorte, des temples, des cirques, des théâtres, des portiques, des arcs de triomphe, des tombeaux, des villas et des palais, qui se remplissaient aussitôt de tableaux et de statues. Par une réaction naturelle de leur conquête, les Romains subirent l'influence de la civilisation grecque, et bientôt après ils la répandirent dans tout l'Occident, comme pour faire excuser leur domination devant l'histoire.

A la veille de sa chute, cette civilisation éleva des monuments qui, d'un bout de l'ancien monde à l'autre, attestent encore aujourd'hui sa puissance. Les noms des artistes de ce temps n'ont pas été con-

servés, mais les empereurs ont pris soin de rappeler le leur sur tous les monuments qu'ils élevaient, et le surnom de *pariétaire* donné à Trajan pourrait être appliqué aux autres princes de sa dynastie. Ce qui fait pardonner cette vanité, c'est leur ardeur à multiplier les œuvres d'art jusque dans les provinces les plus reculées de l'empire. Trajan élève partout des thermes, des théâtres, des arcs de triomphe, des aqueducs. Hadrien agrandit Athènes et l'enrichit d'un grand nombre de monuments nouveaux, embellit la nouvelle Corinthe, Antioche et Palmyre, relève Jérusalem, fonde la ville d'Antinoè en Égypte, sur le plan des villes grecques. Antonin le Pieux bâtit des temples à Hèliopolis (Balbec). Les villes, les proconsuls et même les riches particuliers, imitaient l'exemple des princes en élevant partout des monuments publics. Hérode Atticos, précepteur de Marc-Aurèle et de Lucius Vérus, employa son immense fortune à embellir Athènes, Corinthe et plusieurs autres villes de la Grèce. Chaque village, chaque famille riche voulait avoir les portraits des empereurs.

Le siècle des Antonins fut la dernière période de l'art, qui déployait une activité surprenante, comme

par un pressentiment de sa fin prochaine. La plus grande partie des sculptures qui décorent nos musées datent de cette époque. Mais cette foule de copies et de portraits était peu propre à développer l'imagination des artistes; l'art tendait à devenir un métier qui exigeait plus d'adresse et d'habitude que d'élévation et de profondeur. Avant la fin de cette période, la décadence est déjà sensible. L'étude de la vérité, de l'expression et du mouvement, encore très-remarquable dans les bas-reliefs de la colonne trajane, dégénère peu à peu en une imitation mesquine de détails sans importance, en efforts minutieux pour rendre la prunelle des yeux, les cheveux et la barbe, les coiffures prétentieuses des femmes. La même recherche des détails et la même pauvreté d'invention se manifestent dans la littérature des rhéteurs et des sophistes. Bientôt la civilisation, répandue par toute la terre, s'affaisse dans une torpeur sénile, comme si son œuvre était achevée.

Après avoir reçu et porté jusqu'au fond de l'Occident l'influence de la Grèce, Rome subit l'influence orientale; la dynastie des princes syriens, qui suivit celle des Antonins, répond à cette invasion des mœurs énervées de l'Asie dans l'empire. Au délire

sensuel d'Héliogabale succède le mysticisme ascétique d'Alexandre Sévère. L'Égypte, la Syrie, la Phrygie lâchent sur le monde les écluses de leurs superstitions lugubres. Il n'est question que de mystères, de fêtes funèbres, d'horoscopes, de magie et de purifications, d'Isis et de Mithra, de la passion d'Attys, de Dieux qui meurent et qui ressuscitent, Osiris ou Adonis ; le dernier Dieu de l'antiquité est Sarapis, le Dieu de la mort. Comme une courtisane fatiguée, l'humanité vieillie prend la chair en dégoût. La philosophie prêche le mépris de la matière, et prépare l'avénement d'une religion nouvelle qui condamne la vie terrestre et proscrit le culte de la beauté. L'art, qui avait survécu à la ruine de la liberté, ne pouvait survivre à la chute du polythéisme ; privé de la séve religieuse qui le faisait vivre, il s'étiole et disparaît au milieu de l'indifférence universelle. Il était déjà mort quand le christianisme devint la religion officielle de l'empire.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE RELIGIEUSE

I. Formation des types. — L'art, forme naturelle du culte en Grèce. — La sculpture religieuse atteint son apogée au siècle de Périclès. — La pluralité des types divins, caractère fondamental du polythéisme. — Œuvre théologique des poëtes. — La sculpture précise les types conçus par la poésie. — La forme humaine, expression des lois de l'univers. — Les religions de l'Orient comparées à celle de la Grèce. — Double caractère des Dieux; leurs fonctions dans la nature traduites par des attributs; leur rôle social exprimé par les formes.

II. Les types masculins. — La beauté virile, Zeus; idée qu'il représente dans le monde physique et dans le monde moral. — Son type fixé par Phidias. — Poseidon, Aidès. — Transformation des types de Hermès, Aidès, Poseidon et Dionysos. — Les Fleuves. — Asclèpios. — Hèphaistos. — Arès, type du guerrier. — Apollon, type de la jeunesse. — Les deux types de l'athlète : la force, Hèraklès; l'adresse, Hermès.

III. Les types féminins. — La matrone, Histiè; rareté de ses images. — La mère, Dèmèter. — L'épouse, Hèrè. — Les deux types de la vierge : la vierge spartiate, Artémis; la vierge attique, Athènè. — Aphroditè, l'attraction universelle, type de la beauté féminine. — Ses trois formes dans l'art : Aphroditè marine, génératrice, victorieuse.

IV. Les types mixtes. — L'Amour, type de l'adolescence. — L'union des sexes, Hermaphrodite. — Dionysos, l'adolescent aux formes de

I

FORMATION DES TYPES

On a souvent prétendu que les artistes du siècle de Périclès s'étaient affranchis de la tradition religieuse, et on en a conclu que l'art parvenait à son apogée dans les époques de scepticisme. C'est précisément le contraire qui est vrai. La Grèce n'a jamais été plus religieuse qu'au lendemain de sa victoire sur les Mèdes, et si la sculpture atteignit alors sa suprême perfection, ce n'est pas parce que les artistes de cette époque rejetaient le joug de la religion, mais tout au contraire parce que, possédant la science des formes et une expérience qui avait manqué à leurs devanciers, ils réalisaient bien plus complétement les types divins tels que les rêvait la conscience de tous; ils

donnaient un corps à des pensées qui flottaient dans l'air. Ces types, la poésie les avait déjà déterminés depuis longtemps, car, n'étant pas arrêtée comme la sculpture par les difficultés d'une longue éducation et les résistances d'une matière rebelle, elle avait pu entrer de plain-pied dans son idéal.

Le ciel, la terre, les astres, les éléments, n'étaient pour les Grecs que les effets sensibles et palpables de causes inconnues. La diversité des effets les avait conduits au principe de la pluralité des causes, c'est-à-dire au polythéisme. L'œuvre théologique des poëtes consista, au témoignage d'Hérodote, à distinguer, d'après leurs fonctions actives, les puissances de l'univers, à déterminer leurs rôles respectifs, à les classer d'après les qualités spéciales qui permettent de les nommer. Ces puissances multiples, que la religion appelle les Dieux, sont à la fois des forces, puisqu'elles agissent, et des lois, puisque leur action est régulière. Or, nous sentons en nous une force qui est la volonté, comme nous y sentons une loi qui est la conscience. L'homme trouve donc en lui-même l'idée d'une loi vivante en même temps que celle d'une force libre, et c'est d'après ce modèle qu'il conçoit les forces et les lois de l'univers. Voilà pour-

quoi l'épopée homérique, première expression de la religion grecque, avait représenté l'action des lois divines, le jeu des lois éternelles, sous des images empruntées à la vie humaine.

Telle est la netteté de la langue poétique, telle est la vivacité de ses images, que chaque Dieu prit bientôt dans l'imagination du peuple une physionomie parfaitement définie. Lorsque la sculpture évoqua tous ces types divins, ils lui apparurent aussi clairs, aussi distincts, aussi palpables que des modèles vivants. Elle les traduisit dans la langue plastique, la véritable langue du polythéisme, car c'est la forme qui traduit les différences. Quand Phidias disait qu'il avait copié son Zeus Olympien d'après Homère, le peuple, qui savait Homère par cœur, reconnaissait son Dieu, et devant le chef-d'œuvre de l'artiste songeait aux vers du poëte. Sous cette double forme il retrouvait sa pensée religieuse, et la sculpture complétait l'œuvre commencée par la poésie, la révélation du divin dans l'humanité.

Le polythéisme représente l'univers comme une cité réglée par un rhythme harmonieux, comme un grand chœur de danse, comme une éternelle symphonie. Les Dieux ne sont pas pour lui des abstrac-

tions personnifiées, mais des personnes analogues à la personne humaine, des volontés libres et conscientes d'elles-mêmes, et c'est du concours de ces lois vivantes que naît l'ordre universel dans la grande république de la nature. Placée entre les dogmes de l'antique Orient, qui ne cherchaient le divin que dans le monde extérieur, et les religions modernes, qui ne le cherchent que dans l'âme humaine, la Grèce enveloppa ces deux ordres d'idées dans une synthèse harmonieuse. Aux époques primitives, les Dieux s'étaient révélés comme lois physiques de l'univers, mais depuis l'établissement des républiques, ils se montraient surtout comme lois morales des sociétés. Pour comprendre quelle est, dans la création des types divins, la part de la tradition, il ne faut jamais perdre de vue cette double fonction des Dieux.

En général, la sculpture exprime leur rôle dans la nature par des accessoires caractéristiques qu'on nomme attributs. Tels sont le caducée d'Hermès, le casque et la lance d'Athènè, la lyre d'Apollon, le trident de Poseidon, la foudre de Zeus. Ces attributs accompagnent les images des Divinités dont ils rappellent, par des allusions allégoriques, l'action spéciale dans l'univers, tandis que la figure elle-même

exprime directement par ses formes, ses allures, ses attitudes, l'aspect moral de chaque Dieu, ses relations avec l'homme, en un mot l'idée sociale et politique dont il est le principe, l'incarnation et l'emblème. C'est bien moins le costume et les ornements accessoires qui distinguent les types divins que le caractère particulier des formes, et c'est surtout par là qu'ils se sont constitués dans la grande époque de l'art; antérieurement ils étaient vagues et indéterminés. La sculpture primitive, loin d'être, comme on le dit souvent, enchaînée à des formes hiératiques, était si peu guidée qu'elle errait à l'aventure : il y a à Londres une statue de bronze qu'on pourrait prendre pour la représentation d'Hèraclès; cependant c'est un Apollon, imité du colosse de Kanachos de Sikyone, qui ornait le Didymaion de Milet. Il serait impossible de distinguer autrement que par leurs attributs les douze Divinités représentées sur l'autel triangulaire du Louvre. Les Dieux et les Déesses ont presque le même costume. Le sculpteur qui a été chargé, suivant un usage malheureusement adopté en France, de restaurer ce monument, a pris Apollon et Hèphaistos pour des Déesses, et leur a fait des têtes et des poitrines de femmes.

Mais quand les types eurent été nettement distingués dans la langue précise de l'art, quand Phidias eut fixé ceux de Zeus et d'Athènè, Polyclète celui d'Hèrè, Alcamène celui d'Arès, Praxitèle celui d'Aphroditè, Lysippe celui d'Hèraclès, leurs successeurs ne purent que les imiter. Ils le firent toutefois avec cette liberté qui distingue le génie grec : en conservant les traits généraux, ils variaient les mouvements et les attitudes, car en Grèce aucune théocratie n'entravait l'essor de l'art; la tradition le guidait et le soutenait sans jamais l'asservir. Il avait sa part des bienfaits qu'assurait à tous la religion d'un peuple libre, il se développait selon ses propres lois. Chaque statue grecque porte l'empreinte du génie particulier de l'artiste qui l'a exécutée. La loi n'est jamais mieux observée que lorsqu'elle est librement consentie, et son alliance intime avec la liberté produisit les mêmes fruits dans l'art des Grecs et dans leur morale. Nulle part l'homme ne fut plus grand qu'en Grèce, et nulle part le lien social ne fut plus fort; de même, l'art grec, qui fait une si large part à l'inspiration individuelle, est en même temps la traduction exacte et complète d'une pensée collective dans la langue des formes. Les types divins créés

par les sculpteurs sont comme les radicaux de cette langue qui parle aux yeux. Ils en expriment les idées générales, et il n'y a pas un des principes du monde moral et du monde physique, pas une des nuances de la beauté humaine qui n'ait trouvé dans l'art grec sa plus juste et sa plus parfaite expression.

II

LES TYPES MASCULINS

La clef de voûte du système théologique des Grecs est Zeus (Jupiter), le principe de la vie des êtres et de l'ordre universel, l'éther lumineux et fécond, père des Dieux et des hommes : « Vois-tu, dit un fragment d'Euripide, cette immensité sublime de l'éther qui enveloppe la terre de toutes parts? C'est là Zeus, c'est là le Dieu suprême. » Ennius dit de même : « Regarde ces hauteurs lumineuses qu'on invoque partout sous le nom de Jupiter. » Varron, qui cite ce passage, ajoute plus bas : « Voilà pourquoi les toits de ses temples sont ouverts, pour laisser voir le

divin, c'est-à-dire le ciel ; on dit même qu'il ne faut le prendre à témoin qu'à ciel découvert. » D'après son étymologie sanscrite, Jupiter signifie le père du jour. Le nom de Zeus, qu'on rattache à la même racine, rappelait aux Grecs l'idée de la vie. Le ciel se présente si naturellement à l'esprit comme le siége d'une vie divine, que les modernes eux-mêmes disent souvent le Ciel en parlant de leur Dieu. Comme l'air vital pénètre toutes choses, Zeus est l'harmonie générale du monde et le lien des sociétés humaines. Il est le gardien des traités qui se jurent à la face du ciel, et le principe de la justice qui est impartiale comme la lumière. A l'entrée de chaque demeure s'élève son autel, où viennent s'asseoir ses protégés, les hôtes et les suppliants, ceux qui n'ont que le ciel pour abri : « C'est de lui, dit Homère, que viennent les étrangers et les pauvres. »

Quand la sculpture voulut traduire le type de ce Dieu tel qu'il existait dans la religion populaire et dans les poëtes, elle s'attacha surtout à exprimer l'idée d'une force calme, d'une loi modératrice, d'une providence active. Cette conception idéale, dont le Zeus de Phidias à Olympie passait pour la représentation la plus parfaite, se retrouve à différents degrés dans

celles qui, après la chute du polythéisme, ont échappé à une destruction systématique. Elles sont assez rares. Le Dieu est ordinairement assis, à demi nu ; ses formes sont celles de la force et de la maturité de l'âge. Quelquefois, cependant, son attitude plus animée, ses cheveux rejetés en arrière, rappellent sa victoire sur les Titans, les vents déchaînés, les puissances tumultueuses qui troublaient la paix du monde. Tel est le Jupiter de Versailles qui est au Louvre, et que Girardon a malheureusement restauré en forme d'Hermès. Celui du Vatican est assis sur un aigle et tient la foudre ; ces attributs rappellent le rôle physique du Dieu du ciel « qui réside au sommet de l'Olympe, dans l'éther et les nuées. » Le Zeus de Phidias avait la tête couronnée et tenait une Victoire à la main. On suppose que le masque d'Otricoli, qui est au Vatican, en est une imitation. Cette tête colossale et destinée à être vue de loin, est un exemple de la sagacité avec laquelle les Grecs subordonnaient même l'exactitude anatomique aux exigences de la perspective. Les yeux enfoncés, mais largement ouverts, le front élevé, à la fois radieux et plissé par la pensée, la barbe épaisse, la chevelure bouclée qui se dresse et retombe en crinière, tout rappelle le fameux passage

d'Homère qui avait inspiré Phidias; devant la profonde sérénité de ce calme regard qui embrasse toutes choses, on reconnaît la pensée puissante qui maintient l'équilibre du monde, et on avoue que la Grèce seule a su créer des Dieux.

La religion étant la première forme de la pensée d'un peuple, il est naturel de retrouver dans la mythologie grecque des souvenirs de l'état patriarcal. Le père des Dieux ressemble à un antique chef de tribu, entouré de ses femmes et de ses nombreux enfants. Il a deux frères, indépendants de lui et presque ses égaux, qui habitent dans d'autres régions du vaste monde : l'un possède l'immense empire de la mer, l'autre réside dans les profondeurs souterraines, où descend tout ce qui a vécu. Fils d'un même père, le Temps éternel, qui règne maintenant dans les Iles des heureux, leur ressemblance atteste une commune origine. Zeus est le type idéal de la beauté virile et de la force souveraine. L'art donne des traits analogues à Poseidon (Neptune), sorte de Zeus marin, autour duquel se groupent les diverses puissances des eaux, comme celles du ciel et de l'air autour du roi de l'Olympe. Il s'en distingue ordinairement par une expression moins calme, des

cheveux plus en désordre, un caractère plus sauvage, en rapport avec la violence de la mer. De la statue de Poseidon qui ornait un des frontons du Parthénon, on n'a plus qu'un fragment de la poitrine, de cette puissante poitrine, qui est, d'après Homère, un des caractères de ce Dieu. Dans les quelques statues qui nous en restent, dans les bas-reliefs et dans les pierres gravées, on le voit souvent le pied appuyé sur un rocher, rappelant par cette attitude sa domination sur la terre, qu'il enveloppe de ses ondes et qu'il ébranle de son trident. L'art a fait de ce trident, qui n'était dans l'origine qu'un engin employé à la pêche du thon, l'attribut de Poseidon. Un dauphin est ordinairement à ses pieds ou dans sa main ; le cheval lui était aussi consacré comme emblème de l'impétuosité des eaux.

Aïdès (Pluton) ressemble également à Zeus, mais avec des cheveux ramenés sur le front, ce qui rappelle son nom grec, et une expression plus sombre qui convient au Dieu des morts. Ses images sont extrêmement rares, et n'ont jamais dû être communes, car c'est le seul Dieu qui ne se laisse pas fléchir par les prières des hommes. D'ailleurs, la haute antiquité écartait les idées funèbres; ce n'est que

dans les derniers temps du polythéisme qu'on a multiplié les images du Zeus souterrain, en le confondant avec l'égyptien Sarapis.

Plusieurs autres Dieux, que l'art primitif représentait avec de la barbe et dans la maturité de l'âge, furent ramenés aux formes et aux proportions de la jeunesse dans la grande époque religieuse de la sculpture. Les premiers simulacres d'Hermès et de Dionysos étaient des piliers carrés surmontés d'une tête à barbe pointue. Puis Dionysos fut représenté vêtu d'une longue robe de femme laissant flotter sa barbe sinueuse, comme on le voit dans la statue du Louvre intitulée Sardanapale; c'est le type désigné sous le nom de Bacchus Indien. Ce fut Praxitèle qui y substitua celui d'un adolescent aux formes presque féminines. De même Hermès, qui conserve encore sa barbe dans les monuments archaïques, par exemple dans le bas-relief de Samothrace nouvellement placé au Louvre, devint au siècle de Périclès un jeune homme imberbe, svelte, agile et nerveux, le type du vainqueur à la course. Ce rajeunissement s'explique à la fois par un sentiment plus délicat de la beauté et par une observation plus profonde des convenances théologiques. En même temps les artistes subissaient

l'influence du milieu social dans lequel ils vivaient. L'intérêt qui s'attachait aux luttes de la palestre, des guerres presque continuelles, donnaient une extrême importance aux jeunes gens dans la société grecque. Pendant toute la période républicaine, la Grèce entière ressemble à un gymnase, avec son peuple de robustes adolescents. Toutefois les Fleuves et quelques autres Divinités conservèrent toujours les formes de l'âge viril; les magnifiques statues du Tibre et du Nil nous font connaître le type des Fleuves, un des plus beaux de la statuaire antique. Ce sont presque des vieillards, mais puissants, majestueux et calmes, à demi couchés parmi les roseaux, la barbe flottante et des plantes aquatiques entremêlées avec les cheveux.

Le type d'Asclèpios (Esculape), fixé par Pyromachos, se rapproche beaucoup de celui de Zeus, sauf que, dans l'attitude générale aussi bien que dans la tête, l'expression de la force souveraine est remplacée par celle d'une méditation attentive et concentrée. Quant à Hèphaistos (Vulcain), personnification des énergies du feu, il ne semble pas qu'il y ait eu pour lui de type absolument consacré. Dans la légende de ce Dieu précipité du ciel, on reconnaît la foudre qui

tombe sur la terre; les jambes torses rappelaient la foudre aux lignes anguleuses comme des mouvements de serpent. L'art ne pouvait pas conserver ces formes symboliques : Alcamène représenta Hèphaistos légèrement boîteux, mais ce défaut, dit Cicéron, ne lui ôtait rien de sa beauté. Dans les rares représentations qui nous en restent, on le voit tantôt sous la forme d'un homme dans la force de l'âge, armé de tenailles, vêtu d'une tunique courte et coiffé d'un bonnet conique, tantôt jeune et imberbe, comme dans le groupe du Louvre, où Hermès et Hèphaistos, nus tous deux, sont caractérisés l'un par le caducée, l'autre par la hache à deux tranchants. Faute d'avoir compris ces attributs, on avait d'abord intitulé ces deux statues Oreste et Pylade, et l'artiste qui fut chargé de les restaurer a imaginé de mettre une lettre dans la main de l'une d'elles.

Ce n'est pas la seule erreur où on soit tombé pour avoir méconnu le caractère religieux de l'art antique. C'est ainsi que plusieurs statues d'Arès (Mars) ont été prises pour des statues d'Achille, par exemple celle de la villa Ludovisi, qui paraît être une imitation de l'Arès au repos de Scopas. Une autre, trouvée à Ostie, a été regardée par Guattani comme un Achille,

malgré l'inscription MARTI, gravée sur la plinthe. Le casque est le même que celui de la célèbre statue du Louvre connue sous le nom d'Achille Borghèse, et qui doit être prise bien plutôt pour la représentation idéale d'Arès. L'anneau qui entoure la jambe droite au-dessus de la cheville rappelait à Winckelmann l'Arès enchaîné de Sparte. Visconti crut y voir une sorte de défense pour le talon d'Achille qui n'avait pas été trempé dans le Styx. Mais cette explication est bien subtile et repose sur une tradition qui n'était ni fort ancienne ni fort accréditée. On aurait dû s'en tenir à l'opinion de Winckelmann.

L'idée d'enchaîner la statue d'un Dieu est tout à fait dans le génie de la religion grecque. Les Athéniens représentaient la Victoire sans ailes, pour la fixer chez eux ; de même on enchaînait le Dieu de la guerre pour maintenir la paix. Déjà dans Homère on voit Arès enchaîné par les Alôades. La légende si connue des filets d'Hèphaistos, reproduite sur plusieurs bas-reliefs, n'est qu'une expression plus générale de la même idée : les principes contraires réunis dans l'inextricable réseau de l'harmonie universelle, l'industrie enchaînant la guerre dans les bras de la paix. Si ce grand symbole est présenté sous la forme d'un

ou plutôt "pour assurer sa protection, [illegible], [illegible]

adultère, c'est précisément parce qu'il y a quelque chose de contradictoire dans l'union de la guerre avec la paix, qui est la compagne naturelle de l'industrie ; mais l'association d'Arès et d'Aphroditè n'en représentait pas moins aux yeux des anciens un symbole religieux. A l'époque romaine, quand l'usage se répandit de donner à des personnages réels l'attitude et le costume des Dieux, souvent à l'imitation de quelques statues célèbres, des empereurs furent représentés avec leurs femmes sous la figure de Mars et de Vénus, que les Romains affectaient de regarder comme les auteurs de leur race. Il y a au Louvre un groupe de ce genre, et les deux figures qui le composent rappellent, par leur mouvement, l'une l'Achille Borghèse, l'autre la Vénus de Milo.

Les formes de ce prétendu Achille, fermes, dures, fortement accentuées, sont précisément celles qui pouvaient le mieux convenir à Arès. Parmi les jeunes Dieux, Arès est le type du guerrier comme Hèraclès et Hermès sont les types de l'athlèté, et expriment par leurs formes respectives les qualités différentes qu'on essayait de développer dans les deux principaux exercices du gymnase, la lutte et la course. Quant à Apollon, il représente un type plus général

et plus élevé encore, celui de la jeunesse virile dans la suprême perfection de sa beauté. L'art grec s'est plu à rendre toutes les nuances de ce type admirable, dont nous possédons heureusement de très-belles représentations, l'Apollon du Belvédère, le Lycien, le Musagète, l'Apollino, le Sauroctone. Il est toujours semblable à lui-même, dans la diversité apparente de ses rôles, dont on ne peut expliquer le lien sans remonter à sa première révélation, la lumière solaire [1]. Fils de Zeus et de Lèto (Latone), c'est-à-dire de l'éther et de la nuit, Apollon est la plus brillante des puissances célestes. L'idée de lumière conduit à celle d'un long regard qui plonge en avant, qui éclaire l'avenir : c'est le devin, le Dieu prophète, qui explique ce que la nuit laissait obscur, qui chasse les ténèbres et les terreurs nocturnes, les fléaux et les maladies. De là l'image d'un chasseur qui lance au loin ses flèches d'or ; c'est lui qui dissipe les nuages, qui dessèche les marais, dragons à l'haleine empoisonnée. C'est le Dieu toujours jeune qui règne dans

1. Une des rares erreurs d'Ottfried Muller est d'avoir nié le caractère solaire d'Apollon. Lorsqu'il fut mort d'un coup de soleil en visitant l'emplacement du temple de Delphes, un de ses amis écrivit : « Fallait-il que le Dieu, du milieu des ruines de son temple, le punît si cruellement d'avoir méconnu son pouvoir ! »

les harmonies du matin, le grand poëte du ciel qui conduit le chœur dansant des Muses aux accords mélodieux de sa lyre d'or.

Ses cheveux, que le fer n'a pas coupés, tantôt sont négligemment noués sur sa tête, tantôt flottent en boucles libres et radieuses. Ses formes, d'une pureté idéale, présentent l'harmonieuse union de la force et de la grâce, et n'arrivent jamais à une mollesse efféminée, même lorsqu'elles se rapprochent de celles de l'adolescence, comme dans l'Apollino et dans l'Apollon Sauroctone. Cette dernière statue, malgré son titre, semble exprimer le réveil de la vie au printemps; comme le fait remarquer Émeric David, le Dieu, loin de tuer le lézard, paraît bien plutôt le réveiller et le rendre à la vie. Comme principe de l'inspiration poétique, sous le nom de Musagète, conducteur des Muses, il est couronné de laurier et porte la longue robe de kitharède. Comme vainqueur des forces malfaisantes, il tient l'arc à la main et rejette sa chlamyde dans l'orgueil de la victoire; près de lui est un palmier où s'enlace le serpent Python, allégorie des nuages noirs et des marais méphytiques desséchés par ses rayons. C'est dans ce caractère que le repré-

"Peut être y aurait il lieu de réagir contre l'admiration exclusive de Phidias"

sente la plus célèbre de ses statues. Quand Winckelmann parle de chef-d'œuvre, qu'il est de mode de déprécier aujourd'hui, ce n'est pas une description, c'est un hymne : « L'Apollon qui est au Belvédère, dit-il, est le plus sublime idéal de l'art que nous connaissions parmi les ouvrages de l'antiquité. Son attitude atteste sa grandeur divine ; la forme élégante et pure de ses membres semble formée sous le climat fortuné de l'Élysée; sa jeunesse est la fleur d'un printemps éternel. Pour sentir le mérite de ce chef-d'œuvre de l'art, l'esprit doit s'élever jusqu'à la sphère des beautés incorporelles et s'efforcer d'imaginer une nature céleste, car il n'y a rien ici qui soit mortel, rien qui rappelle les misères de l'humanité, etc. »

Hèraclès (Hercule) est, comme Apollon, une divinité solaire, mais c'est le soleil considéré moins dans son éclat que dans sa force. Son nom signifie la gloire de l'air; il lutte contre Hèrè, c'est-à-dire contre les vapeurs que l'air humide, l'air inférieur amoncelle contre lui; les longs nuages du matin sont des serpents qu'il étouffe dans son berceau. Il combat les puissances malfaisantes, il dessèche le marais de Lerne, en brûlant les cent têtes de l'hydre; il enchaîne Kerbère et dompte les terreurs de

Hercule, promenant l'éternelle Justice
Dans son manteau sanglant...

la mort. Puis, après sa rude journée toute remplie de pénibles travaux, ce grand héros du ciel déchire son sanglant vêtement de nuages et disparaît dans un immense brasier, au sommet de l'Œta. Sous l'influence de la poésie et de l'art, Hèraclès devint l'idéal de la force bienfaisante, du travail civilisateur, triomphant des terribles obstacles que la terre fait naître sous les pas de l'humanité. Dans les croyances des Grecs, il n'était pas un Dieu, mais un Demi-dieu, le plus grand des héros qui ont conquis le ciel par l'apothéose. Cela ne diminuait pas son importance, surtout dans la grande période de l'histoire grecque, à l'époque du renversement des tyrannies et de la guerre contre les barbares. Plusieurs poëmes, perdus aujourd'hui, sauf un fragment d'Hésiode, avaient été composés en son honneur, et dans les plus anciens monuments de l'art, Hèraclès se montre déjà comme le type accompli du héros et de l'athlète.

Ce type, porté à sa perfection par Myron et Lysippe, et religieusement conservé depuis, est surtout exprimé par le développement des muscles, la largeur de la nuque, la petitesse de la tête, dont les cheveux sont courts et frisés, l'ampleur de la poitrine

et la vigueur des membres. Ces caractères, qui font reconnaître les représentations d'Hèraclès mieux encore que ses attributs ordinaires, la massue et la peau de lion, sont très-apparents dans la statue du palais Farnèse. Elle est signée du nom de Glycon, mais comme une autre statue presque semblable et d'une exécution médiocre porte le nom de Lysippe, on peut croire que l'une et l'autre sont des imitations d'un original perdu dont Lysippe était l'auteur. Les mêmes caractères se retrouvent dans les statues intitulées Hercule et Télèphe. Mais la plus célèbre de toutes les représentations d'Hèraclès est le Torse du Belvédère, un des plus parfaits monuments qui nous soient restés de la sculpture antique. Ce chef-d'œuvre porte le nom, inconnu d'ailleurs, d'Apollônios d'Athènes, fils de Nestor. On suppose qu'il a dû faire partie d'un groupe et représenter Hèraclès au repos, probablement après son apothéose; c'est du moins ce qui semble résulter du sentiment de calme et de quiétude répandu sur tout l'ensemble de ce corps divin, qui inspirait une si vive admiration à Michel-Ange.

Hermès (Mercure) se rattache aux Dieux de la lumière, puisque dans sa manifestation primitive il

Que deviennent les opinions de ceux qui le rapportaient à un groupe [illegible] à une femme?

Winckelmann – Heyne – Visconti de

autres lectures : Hymnes Homériques
— Preller. Griechische Mythologie —

représente le crépuscule du matin et du soir. Mais ce caractère physique n'est que l'expression la plus simple du principe général de transition dont Hermès est le symbole et dont les aspects multiples se rattachaient les uns aux autres par une association d'idées très-familière à la théologie grecque. Hermès est l'intermédiaire universel dans la nature et dans la société, le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour, de la vie à la mort et de la mort à la vie; le conducteur des songes et le conducteur des âmes; le messager céleste qui porte aux hommes les bienfaits des Dieux, et aux Dieux les sacrifices des hommes; le grand interprète, la parole divine, le Dieu de l'éloquence et des relations sociales, des traités de paix, du commerce et du gain; il multiplie les troupeaux en unissant les mâles aux femelles, il marque la limite des champs et se plaît dans les carrefours où les hommes se rencontrent, dans les gymnases et sur les places publiques où il préside aux luttes pacifiques du corps et de l'esprit.

Ces caractères si variés, mais tous contenus dans l'idée générale de transition, de lien et d'échange, ont fourni à l'art les principaux traits de cet admirable type d'Hermès, qui se résume tout entier

dans un de ses attributs, la lyre, emblème de l'harmonie universelle. Ses autres attributs, le caducée, le pétase, les talonnières ailées se rapportent à ses fonctions dans la nature : le pétase sur la tête ou rejeté derrière le dos rappelle que le crépuscule voile ou découvre tour à tour les objets; les petites ailes aux pieds et quelquefois à la tête indiquent la rapidité de sa course; le caducée, la baguette magique avec laquelle, selon Homère, il endort et réveille tous les êtres, c'est la longue bande d'or qui brille le matin au levant et le soir au couchant; les nuages qui s'enroulent à l'horizon y sont représentés par deux serpents entrelacés.

Quant aux formes d'Hermès, elles expriment surtout le rôle social et politique du patron des gymnases et des exercices de la palestre. Après les piliers quadrangulaires que l'art primitif dressait dans les carrefours, Hermès fut d'abord représenté viril et barbu; mais l'art de la grande époque trouva une expression bien plus convenable pour le Dieu de la puberté, qui fait de l'enfant un homme par le développement parallèle du corps et de l'esprit. Hermès, comme intermédiaire entre l'adolescence et la virilité, devint le type accompli de l'éphèbe. C'est un

athlète, mais différent d'Hèraclès : si l'un est plus fort, l'autre est plus adroit et plus souple. Il n'a pas l'élévation idéale d'Apollon, mais il a plus de raison pratique ; ce n'est pas un poëte, c'est un orateur. Ses traits annoncent la finesse et la précision de l'esprit. Ses cheveux sont courts, sa chlamyde rejetée en arrière ou roulée autour de son bras ; son attitude est celle d'un orateur, d'un athlète au repos ou d'un coureur prêt à s'élancer. Ces divers caractères se retrouvent dans les principales statues qui nous en restent. On peut citer entre autres le Lantin ou Antinoüs du Belvédère, dans lequel Visconti a reconnu un Hermès. Il y a au Louvre une statue presque semblable, quoique d'une moins belle exécution, qui porte sur la tête des traces d'ailes. Le prétendu Germanicus de Cléomène, au Louvre, est un personnage inconnu figuré en Hermès, Dieu de l'éloquence, comme le prouvent et la comparaison avec l'Hermès de la villa Ludovisi, et la tortue qui est un des attributs d'Hermès comme inventeur de la lyre. Une autre statue du Louvre, qu'on nommait Cincinnatus dans le temps où on voyait partout des Romains, et qu'on appelle aujourd'hui Jason, paraît être un Hermès s'apprêtant à porter les messages de

Zeus. Un groupe d'Hermès et d'Hersè, dans la collection Farnèse, rappelle l'association très-naturelle du crépuscule et de la rosée. Dans le beau bas-relief qui porte écrits en latin les noms d'Antiope, Zetus et Amphion, on croit reconnaître Eurydice entre Hermès et Orphée.

III

LES TYPES FÉMININS

L'autel des douze Dieux, au Louvre, qui associe par couples les principes complémentaires, rapproche l'un de l'autre Hermès et Histiè (Vesta), le mouvement et la fixité, le changement des formes et la permanence de l'être. Dans la nature, Histiè représente la Terre considérée comme le centre immobile, le foyer du monde. On dit quelquefois, d'après un vers d'Ovide, que Histiè est le feu ; c'est Hèphaistos qui est le feu, Histiè est la pierre du foyer. Cette pierre était un autel et donnait à chaque maison le caractère d'un temple. C'est pour cela qu'elle est toujours invoquée au commencement et

à la fin des sacrifices offerts aux autres Dieux. Ovide dit que Vesta n'avait pas d'images. Elles sont du moins très-rares; son culte avait quelque chose d'intime comme le foyer de la famille, et d'ailleurs le type sévère de la vieille matrone retirée au fond du gynécée n'offrait pas à l'art un sujet très-séduisant. Dans une statue de la collection Giustiniani, à Bologne, la plus authentique des représentations d'Histiè, un long voile couvre sa tête et descend sur ses épaules, un ample péplos est jeté sur sa tunique dont les plis égaux et droits lui donnent l'air d'une colonne.

Les statues de Dèmèter (Cérès), qui est la Terre considérée comme mère universelle des choses, ont dû être dans l'antiquité beaucoup plus communes que celles d'Histiè, mais il ne nous en est parvenu qu'un bien petit nombre. Il y a dans nos musées beaucoup de statues mutilées auxquelles on a donné, en les restaurant, les attributs de Dèmèter, les épis, les pavots, le flambeau; mais ces restaurations sont le plus souvent assez arbitraires. Le type de Dèmèter nous est surtout connu par deux belles peintures d'Herculanum, qui la représentent sous les traits d'une femme dans la force de l'âge, couronnée d'é-

pis, couverte d'amples vêtements et tenant à la main un flambeau, emblème de la vie. Ce type doit avoir été fixé par la sculpture, comme ceux des autres Divinités, avant d'être adopté par les peintres. Le culte de Dèmèter et celui de sa fille Perséphonè ou Korè, qui est la végétation, avait une grande importance en Attique. Les architectes Koroibos et Métagènes leur avaient élevé un temple à Éleusis, sous la direction d'Ictinos, l'architecte du Parthénon. Xénoclès avait fait la voûte de la grande salle pour la célébration des Mystères. Le drame mystique d'Éleusis, qui confondait dans un même symbole la résurrection des plantes au printemps et l'immortalité de l'âme humaine, fournissait de beaux sujets de compositions à l'art. Praxitèle en avait représenté les principales péripéties et avait probablement fixé le type des deux grandes Déesses que les Athéniens appelaient la Mère et la Fille, Dèmèter et Korè. Mais ces chefs-d'œuvre ont disparu comme tant d'autres dans la destruction des temples. Des fouilles faites à Éleusis il y a quelques années ont fait retrouver un très-beau bas-relief de grandeur naturelle, dont le moulage se voit à l'École des Beaux-Arts et qui représente Triptolème entre Dèmèter et

Perséphonè. Les deux Déesses de l'Agriculture avaient les mêmes attributs, et la fille ne différait de la mère que par des formes plus jeunes. C'est ce qui a fait penser à Clarac que l'une des Cérès du Louvre, la seule dont les attributs soient antiques, devait être plutôt une statue de Perséphonè. Les images de cette jeune Déesse ont pu aussi quelquefois être prises pour celles de Flore, Divinité latine du printemps. La tête de Perséphonè se voit sur les admirables monnaies de Syracuse, où elle était adorée sous le nom de la Sauveuse, Sôteira.

Dans la langue mythologique, où toutes les forces naturelles sont des personnes vivantes, l'association des principes est toujours un mariage entre deux Divinités. C'est ainsi que Zeus était uni tour à tour à diverses Déesses, telles que Dèmèter, ou la terre productrice; Lètô, ou la nuit; Thémis, ou l'ordre universel. Mais la polygamie patriarcale ayant été remplacée par la forme plus sainte du mariage grec, il était naturel que le rôle d'épouse fût réservé à une seule Déesse. Hèrè, la Junon des Latins, personnification de l'air humide et brumeux, devait être rattachée plus spécialement que toute autre au Dieu de l'éther, de l'air chaud et lumineux. A cha-

que printemps, des fêtes appelées hiérogamies rappelaient cette union sacrée, source de toutes les productions terrestres, à laquelle fait allusion un célèbre passage de l'*Iliade :* « Il dit, et de ses bras le Dieu entoura son épouse ; et autour d'eux la terre divine fit germer l'herbe nouvelle, le lotos emperlé, le safran et l'hyacinthe, couche épaisse et moelleuse qui les élevait au-dessus de la terre ; ils s'y reposaient, enveloppés d'une belle nuée d'or, et autour d'eux tombaient d'étincelantes rosées. » Malgré les agitations de l'atmosphère, représentées par des querelles de ménage, Hèrè fut naturellement considérée comme le type de l'épouse, la protectrice des unions chastes et du mariage indissoluble.

L'art s'attacha à rendre ce rôle moral qui fait d'elle le lien de la famille, comme Zeus est le lien de la cité. Son attribut ordinaire est le voile, qui sépare l'épouse du reste du monde et rappelle en même temps les brumes de l'air. Dans les vieux simulacres de la Déesse, ce voile l'enveloppait tout entière, comme on le voit d'après les monnaies de Samos, où est figurée l'antique statue d'Hèrè, attribuée à Smilis ; mais cet attribut appartient aussi à d'autres Déesses, comme Lètô et Histiè, et les statues d'Hèrè ne l'ont pas tou-

jours. Polyclète l'avait couronnée d'un diadème orné de l'image des Heures (Saisons) et des Charités (Grâces). Il fixa le type d'Hèrè, dont les principaux caractères se retrouvent dans les bustes et dans les statues assez rares qui nous en restent. Des traits doux et graves rendent la majesté de l'épouse idéale, de la maîtresse de la maison; une pureté irréprochable de formes convient à l'éternelle fiancée qui retrouvait chaque année une virginité nouvelle dans la fontaine sacrée de Calathos.

Quoiqu'il existe à Rome une statue d'Hèrè allaitant un enfant, il est certain que l'art grec avait plutôt réalisé en elle l'idéal de l'épouse que celui de la mère, qui était réservé à Dèmèter. Quant à la jeune fille, elle est représentée par deux types admirables et très-différents l'un de l'autre, Artémis et Athènè (Diane et Minerve), la vierge dorienne et la vierge attique. Artémis est une déesse lunaire; c'est le type féminin qui répond à Apollon, mais elle ne lui est associée qu'à titre de sœur; leurs affinités ne pouvaient être exprimées par un mariage, puisque le soleil et la lune ne sont jamais ensemble. On connaît une représentation asiatique d'Artémis, la fameuse Artémis d'Éphèse, et on peut la prendre

comme exemple des différences profondes qui séparent le polythéisme grec des religions unitaires de l'Orient, car Éphèse, comme toutes les colonies grecques, avait adopté le culte des populations indigènes. Les peuples de l'Asie Mineure avaient, comme ceux de la Syrie, une tendance à confondre tous les Dieux dans un Dieu unique. La grande Déesse des Éphésiens, enfermée dans une gaîne, surchargée d'attributs multiples, de mamelles, de têtes d'animaux, est un symbole de la nature. Le polythéisme remplace cette vue confuse par un sentiment exquis des distinctions et des différences. Faire de la lune une Déesse mère, c'eût été la confondre avec la Terre. Il est vrai que, par ses retours périodiques, la Lune ouvre les portes de la vie à toutes les productions terrestres, mais elle ne fait qu'assister à leur naissance; elle préside aux accouchements des femmes, tout en étant absolument vierge. Comme la succession des lunes amène le développement des forces de l'enfance, Artémis veille sur l'éducation des jeunes gens; éducation toute spartiate, dure, fortifiante; pour les filles, la course, pour les garçons, la chasse.

Le croissant qui brille dans le ciel, c'est le grand arc d'or de la Vierge nocturne, de la chasseresse intré-

pide qui court au milieu du chœur des étoiles, à travers les grandes ombres, à l'heure où les bêtes fauves ont quitté leurs retraites, où des rayons pâles traversent comme des flèches d'argent l'épais feuillage des bois. Les attributs ordinaires d'Artémis, l'arc, le carquois, le flambeau, rappellent à la fois l'idée de la lumière et celle de la chasse. Ses formes élégantes et sveltes, ses jambes fines, sa gorge peu développée, en font le type de l'énergie active de la jeunesse. Ses statues ne sont pas rares, et le Musée du Louvre en possède deux des plus belles : la Diane de Gabies et la Diane de Versailles. La première, vêtue d'une chemise courte et tenant d'une main l'agrafe de son manteau, n'a d'ailleurs aucun attribut distinctif, ce qui a fait penser à Ottfried Muller qu'elle représentait plutôt une nymphe d'Artémis que la Déesse elle-même. La Diane de Versailles est une des statues antiques les plus parfaites qui nous soient parvenues. Elle est vêtue de la courte chemise dorienne, et son manteau est roulé autour de sa taille en forme de ceinture. Ses cheveux sont relevés par derrière et noués sans art. Elle-est coiffée d'une *stephanè* en forme de croissant de lune renversé; chaussée de brodequins crétois, elle marche à grands

pas, l'arc en main, le carquois sur l'épaule, tournant la tête dans une attitude très-animée, aspirant l'arome des forêts. Auprès d'elle court la biche sacrée aux cornes d'or. Farouche elle-même comme une biche, fière de sa virginité sauvage, elle s'inquiète peu d'être vêtue à la légère, et celui qui oserait s'apercevoir qu'elle est à demi-nue, comme les filles de Sparte, pourrait bien avoir le sort d'Actéon.

Pallas Athènè (Minerve), la fille de Zeus, sa pensée, sa principale énergie, nous offre un type tout différent de beauté sévère et de chasteté virginale. Elle est née sans mère, de la tête de Zeus, c'est-à-dire du sommet de l'éther lumineux, après l'absorption de la fille de l'Océan, Mètis, qui représente le mouvement des eaux et celui de la pensée. Ses attributs correspondent à ceux de son père. Elle est la sérénité bleue du ciel, qui se révèle dans la splendeur de l'éclair; armée de l'égide, c'est-à-dire de la tempête, elle repousse les Titans, les vents terrestres. Elle est la prudence guerrière et la providence divine, et elle préside à la fois aux arts de la guerre et à ceux de la paix. Un de ses vieux simulacres, que les Grecs prétendaient être le Palladion troyen, la représentait tenant la lance d'une main,

la quenouille de l'autre. Depuis les anciennes images d'Athènè, connues par des peintures de vases et des pierres gravées, jusqu'aux statues du siècle de Périclès, on peut suivre le développement de ce type admirable qui fut fixé par Phidias.

Dans les imitations qui nous sont parvenues des chefs-d'œuvre de cette époque, dans grand nombre d'excellentes œuvres des siècles suivants, la Pallas de Velletri, la Minerve de Cassel, celle de la Villa Albani et bien d'autres, on voit le double aspect politique de la Déesse répondre à ses doubles fonctions dans la nature ; c'est toujours la force protectrice de l'éther, la sagesse au clair regard, mais considérée tantôt dans la lutte et l'orage, tantôt dans le calme de la victoire. Athènè Promachos (guerrière) défend les villes du haut des acropoles, le casque en tête, la lance en arrêt, le bouclier levé ; Athènè Erganè (l'ouvrière) enseigne aux femmes les travaux de leur sexe et préside aux luttes pacifiques de l'agora. Même comme Déesse de l'éloquence et des arts, elle garde ses armes. Son attribut principal est l'égide, sur laquelle est quelquefois figurée la tête de la Gorgone, allégorie des nuages noirs d'où s'échappent les éclairs. Une tunique à longs plis, quelquefois recouverte en partie

d'un ample manteau, complète son costume sévère, qui laisse à peine deviner les formes. Auprès d'elle sont le serpent, le coq, emblème de vigilance, ou la chouette, l'oiseau qui voit clair la nuit. Ses cheveux sont rejetés sans art de chaque côté de la tête ; sa beauté sérieuse et rude dédaigne la parure et même le sourire. Grave, austère, immaculée, type merveilleux d'énergie calme, d'intelligence pratique et d'activité créatrice, cette vierge divine est la plus parfaite expression du génie politique de la Grèce.

Au milieu de ces chastes Déesses de l'Olympe hellénique, toutes les séductions de la nature orientale semblent se résumer dans la blanche fille de l'écume, Aphroditè (Vénus) aux cheveux d'or. Les Grecs n'admettaient pas comme les Perses un bon et un mauvais principe; les oppositions sont nécessaires à la beauté du monde, et dans l'art grec, qui est l'expression du polythéisme, l'harmonie naît des contrastes. A peine peut-on dire qu'Athènè ait un sexe; Aphroditè est la personnification la plus générale du principe féminin dans l'univers; elle représente l'attraction universelle et la génération des êtres. Elle réunit dans un même symbole les idées de beauté, de volupté féconde et de maternité, idées

inséparables dans la nature des choses, mais qui font naître dans l'esprit des impressions bien différentes, les unes graves, les autres sensuelles. Cette variété d'aspects ne pouvait manquer de se produire dans l'art. Dans tous les monuments de l'époque archaïque, où les types étaient encore vagues et flottants, par exemple dans l'autel Borghèse, Aphroditè est entièrement vêtue et ne se distingue des autres Déesses que par une colombe, une fleur ou un miroir qu'elle tient à la main. Ce caractère indéterminé paraît avoir été conservé par l'école de Phidias, puisque Agoracrite, vaincu par Alcamène dans un concours où chacun d'eux avait présenté une Aphroditè, put faire de la sienne une Némésis par une simple modification d'attributs. Cependant, sur le fronton occidental du Parthénon, parmi les divinités marines qui accompagnaient Poseidon, se trouvait Aphroditè entièrement nue; on la voit représentée sur le dessin de Carrey, et derrière elle on aperçoit la tête de l'Amour. C'est donc à tort qu'on a regardé la nudité absolue des statues d'Aphroditè comme une innovation de Praxitèle.

Cette innovation, quel qu'en fût l'auteur, pouvait néanmoins sembler hardie, car si les gym-

nases avaient établi l'usage de la nudité pour les hommes, il n'en était pas de même pour les femmes, qui ont toujours eu en Grèce une grande sévérité de mœurs[1]. Selon Pline, les habitants de Cos refusèrent par scrupule religieux la statue de Praxitèle, mais elle fut acquise par les Cnidiens, dont elle fit la gloire et la fortune ; on venait chez eux uniquement pour la voir. Considérée comme le modèle accompli de la jeunesse et de la beauté, elle fut souvent reproduite, et il existe dans nos musées d'assez nombreuses variantes de ce type célèbre. La statue des jardins du Vatican paraît être celle qui se rapproche le plus du chef-d'œuvre de Praxitèle, qu'on connaît d'après les monnaies de Cnide et des pierres gravées. Parmi les imitations plus libres on peut citer la Vénus du Capitole, celle de Ménophante, reproduction d'une statue célèbre d'Alexandrie en Troade, et, par-dessus toutes les autres, la Vénus de Médicis, œuvre de l'Athénien Cléomène, fils d'Apollodore, la plus parfaite par l'élégance des formes, la grâce du mouvement et la délicatesse du modelé. On croit faire

1. Il y a eu des gymnases de filles à Sparte, mais Sparte est une exception dans la Grèce, et d'ailleurs elle est restée étrangère au mouvement artistique de la seconde époque.

preuve de goût aujourd'hui en dénigrant ce chef-d'œuvre ; on ne remarque pas que la coquetterie qu'on lui reproche tient surtout aux bras, qui sont une restauration moderne. On retrouve la même beauté voluptueuse dans l'Aphroditè accroupie de Boupalos, dans la Callipyge du Musée de Naples, et dans quelques autres imitations de statues célèbres dans l'antiquité.

Dans les représentations de ce genre, la nudité de la Déesse est justifiée soit par le bain, soit par une allusion à la légende qui la fait naître de l'écume de la mer. Ce caractère de Divinité marine est ordinairement rappelé par un dauphin. La distinction entre l'Aphroditè céleste et l'Aphroditè populaire est une fantaisie de Platon ; il n'y a jamais eu qu'une Aphroditè. Le surnom d'Uranie vient des Phéniciens, dont les relations avec les populations maritimes de la Grèce altérèrent la pureté de la religion hellénique ; le surnom de Pandèmos, qui, à l'origine, signifiait seulement la protectrice de tous les *dèmes* de l'Attique, finit par recevoir un sens tout différent, à l'époque où les courtisanes prirent de l'importance dans la société grecque et où les mœurs s'altérèrent, en même temps que le sentiment religieux s'affai-

blit dans l'art. Mais Aphroditè était en même temps la protectrice des unions fécondes, et ce caractère de Déesse génératrice se traduisit par une autre classe de représentations. Conçue sous cet aspect, la Déesse est vêtue d'une tunique légère qui laisse ordinairement un sein découvert. La Vénus Génitrix du Louvre est exécutée dans un style qui rappelle celui des Niobides. La tête paraît plus ancienne que le reste de la statue. Elle est souvent reproduite sur les monnaies romaines.

Mais la plus haute expression symbolique d'Aphroditè, celle qui traduit le mieux la grande loi de l'attraction universelle, c'est l'Aphroditè victorieuse. La Déesse qui soumet tous les êtres par l'irrésistible puissance de sa beauté, se présente avec le caractère d'une héroïne et quelquefois avec des attributs guerriers, fière, à demi nue et laissant tomber ses derniers voiles, le pied posé sur un rocher ou sur une sphère, en signe de domination sur le monde [1]. Elle

1. Une statuette du Louvre, vêtue comme la Vénus Génitrix, mais dans l'attitude de la Vénus de Milo, pose le pied sur un embryon, ce qui indique simplement qu'elle préside à la génération et au développement des germes. On a voulu y trouver une allégorie de l'avortement et de la débauche, et on a restauré la statuette d'après cette interprétation, contraire à toute la symbolique religieuse de l'art grec.

tient souvent à la main la pomme d'Éris (la discorde), qui, selon le philosophe Salluste, serait aussi un emblème de l'univers. Auprès de la célèbre statue trouvée à Milo en 1820, il y avait un fragment de main tenant une pomme; mais cette statue avait subi des restaurations dans l'antiquité même, et on ne sait si cet attribut lui appartenait originairement ou s'il avait été ajouté par allusion au nom de l'île de Mèlos, qui prenait une pomme (μῆλον) pour emblème sur ses monnaies. La grandeur du style, la largeur, la simplicité, la hardiesse de l'exécution, la souplesse et la fermeté du modelé ont fait supposer que cette statue pourrait bien être le modèle original de toutes les représentations du même genre. Il en existe plusieurs variantes, tantôt isolées, comme la Vénus d'Arles, tantôt associées à Arès, comme dans un groupe de Florence. Celle qui ressemble le plus à la Vénus de Milo est une statue trouvée à Capoue, également sans bras, le pied gauche posé sur un casque. On l'a restaurée en plaçant à côté d'elle un Amour, d'après la trace de deux pieds qui restaient sur la plinthe.

IV

LES TYPES MIXTES

On a souvent associé l'Amour à Aphroditè; on le lui a même donné pour fils, selon l'habitude mythologique de représenter l'énergie de chaque Divinité par son enfant. L'Amour est un Dieu inconnu à Homère ; on l'adorait à Thespies, ce qui explique pourquoi Hésiode, qui habitait près de cette ville, en a introduit le Dieu local au début de sa Théogonie ; mais il lui donne un caractère abstrait et ne le fait pas fils d'Aphroditè ; il dit seulement qu'après la naissance de cette Déesse, Éros et Himéros, c'est-à-dire les deux formes de l'Amour, l'attrait et le désir, s'attachèrent à ses pas. D'après Pausanias, le plus ancien simulacre de l'Amour était une pierre brute. L'épigramme de Simmias, intitulée *les Ailes,* donne à penser qu'on l'a quelquefois représenté comme un vieillard ailé. On a cru le reconnaître sous les traits d'un adolescent, auprès d'Aphroditè Pan-

dèmos, dans la frise du Parthénon. C'est le caractère que lui donnèrent Scopas, Praxitèle et Lysippe, dans des statues dont plusieurs musées possèdent des imitations. Scopas, chargé de sculpter les Kabires de Samothrace, les avaient représentés sous la forme des trois démons de l'Amour, Éros, Himéros et Pothos; deux de ces statues avaient les bras levés vers le ciel, et il n'est pas impossible que la célèbre statue du jeune homme invoquant les Dieux en soit une reproduction. Une autre statue également fameuse, l'adolescent qui tend son arc, passe pour une copie de l'Éros de Praxitèle. La fable de Psychè et d'Éros, allégorie de l'âme et du désir, a fourni à l'art le sujet d'un très-joli groupe et de plusieurs compositions ingénieuses, quelquefois légères, plus souvent funèbres, car le culte de l'Amour avait fini par prendre un caractère mystique, et, dans les derniers temps du paganisme, il était associé, comme celui de Dionysos, à l'idée de la mort et de la résurrection. En même temps, le type artistique de l'Amour avait passé peu à peu des formes de l'adolescence à celles de l'enfance, et les mille désirs de l'âme étaient représentés par des enfants ailés, groupés diversement et avec toutes sortes d'attributs.

A côté de l'Amour, qui dans la série des types divins représente l'adolescence, on peut placer l'Hymen, qui a pour expression dans l'art le type étrange d'Hermaphrodite, produit par l'union des deux principes générateurs, Hermès et Aphroditè (Mercure et Vénus). Les formes féminines dominent dans l'Hermaphrodite Borghèse ; la fusion des deux sexes est plus complète dans l'Hermaphrodite debout, dont la main tenait probablement un flambeau, et dont la tête est couverte d'une espèce de voile, emblème du mariage. Cette belle statue, que le Louvre a refusé d'acheter pour 2400 francs, et qui fait l'ornement du musée de Berlin, est l'anneau intermédiaire de la chaîne des types. Dans son ardeur à réaliser tous les caractères de la beauté, l'art grec cherchait souvent à réunir celle de l'homme et celle de la femme ; Artémis et les Amazones sont des jeunes filles aux formes viriles, Dionysos et quelques statues de l'Amour sont des adolescents aux formes féminines. Mais avec un sentiment exquis des convenances artistiques, les Grecs se sont bien gardés de donner des formes masculines à Artémis et de la développer en largeur; ils en ont fait, au contraire, la plus svelte des Déesses, tandis qu'ils

n'hésitaient pas à donner à Dionysos (Bacchus) la grâce et la mollesse d'une femme.

Cette mollesse voluptueuse est un caractère fondamental de Dionysos, qui est la libation personnifiée, l'ivresse de la vie dans la nature. L'art primitif n'avait su rendre ce caractère qu'en donnant au Dieu une longue robe asiatique et une coiffure de femme. La seconde école attique réussit à exprimer la même idée d'une manière bien plus intime, non plus par le costume, mais par les formes elles-mêmes. Aucun type n'a été plus souvent reproduit par l'art que celui de cet éphèbe aux contours arrondis, aux attitudes nonchalantes, la nébride négligemment jetée sur l'épaule, ou même entièrement nu, avec une longue chevelure onduleuse, élégamment ornée de pampre ou de lierre, et une expression charmante de douce langueur et de rêverie heureuse. Cette expression étrange, à la fois sensuelle et funèbre, rend admirablement le caractère mystique du Dieu des libations, qui représente le sacrifice dans son acception la plus haute, la rédemption par la mort. L'idée de la vie future s'offrait naturellement à l'esprit sous les riantes couleurs d'une ivresse éternelle; aussi les Bacchanales sont-elles le sujet le plus

fréquemment reproduit sur les sarcophages. Le jeune homme à l'air mélancolique, qui croise les bras sur sa tête, en s'appuyant contre un cyprès, fait partie du cortége de Dionysos, dont il reproduit à un certain degré l'expression et les formes. C'est ainsi que l'art antique aimait à représenter l'idée de la mort, par l'image d'un demi-sommeil où flottent vaguement des rêves de béatitude.

Le cycle de Dionysos nous offre le plus étonnant exemple de la manière dont l'imagination des Grecs transformait la réalité en fables poétiques et en types artistiques. Les Bacchanales, qui ont fourni tant de compositions à la sculpture et à la peinture de vases, qui ont produit l'art dramatique et ont réagi sur la philosophie elle-même, ne sont, à l'origine, que les fêtes joyeuses de la vendange. Les éléments sont bien simples : des branches de vigne, des paysans vêtus de peau de chèvre, qui foulent le raisin dans la cuve, mettent le vin dans des outres et s'en reviennent en chantant. Mais tout se transfigure sous l'action enivrante de la liqueur divine : les vendangeurs se confondent avec leurs outres et leurs vêtements de peau de chèvre, et deviennent des Ægipans et des Satyres; les folles branches de

la vigne se confondent avec les femmes qui les portent et deviennent des Ménades échevelées, les nourrices du jeune Dieu; l'outre pleine de vin qu'on charge sur un âne, c'est le gros Silène. On chante les louanges du Dieu, sa naissance au milieu des éclats de la foudre, et comment il frappe de vertige ceux qui niaient sa Divinité. Du haut du chariot de Thespis les chants lyriques et les quolibets se croisent en strophes alternées, et les deux formes du drame, la comédie et la tragédie, naissent avec le dithyrambe. Un pas de plus, et l'on arrive à la période mélancolique de l'ivresse. Le raisin déchiré, foulé dans le pressoir, le sang de la vigne devenu la liqueur bienfaisante qui fortifie l'homme et qu'on répand sur l'autel, c'est le Dieu déchiré par les Titans et renaissant pour la joie des hommes, le type du sacrifice de soi-même, le libérateur des âmes. L'ivresse monte jusqu'à l'extase, c'est le dernier terme de l'initiation mystique; ce feu liquide qui endort les peines n'était que l'incarnation terrestre du soleil : l'astre énervé de l'automne s'incline vers l'horizon; il descend aux enfers, il est le flambeau des morts, le berger des étoiles, mais il renaîtra paré d'une jeunesse éternelle, comme un symbole de résurrection.

Cette mystérieuse religion de Dionysos, qui finit par absorber toute la mythologie grecque dans l'unité confuse du panthéisme, a fourni à l'art statuaire, outre le type de Dionysos lui-même, des créations fantastiques où les formes humaines sont unies aux formes des animaux. Dans ces conceptions bizarres, où le grotesque coudoie l'idéal, on retrouve la souplesse avec laquelle l'art grec savait saisir et varier les nuances de chaque type. Des Ægipans aux cornes et aux jambes de chèvre, au profil busqué comme celui des boucs, on s'élève aux Satyres (Faunes[1]), tantôt musculeux et élancés, tantôt jeunes, vifs, très-gracieux, d'une physionomie gaie, souriante, espiègle et ouverte, gardant toujours, comme signes distinctifs de leur race, le nez camard, les oreilles pointues, les yeux obliques, des cornes naissantes et deux petites loupes de chair sous le menton, comme les chevreaux. Hésiode les appelle une race propre à rien. Leur caractère dominant est la légèreté, la gaieté, la vivacité, un caractère de chèvre, un singulier mélange de pétulance et de gaucherie enfantine,

1. Faunus est un dieu italique; mais l'usage a prévalu de donner le nom de Faunes aux Satyres, tandis qu'on donne souvent le nom de Satyres aux Ægipans.

de candeur naïve et de lubricité. Ce type, très-célèbre dans l'antiquité, paraît avoir été fixé par Praxitèle. Pausanias raconte que Phrynè ayant demandé à Praxitèle une de ses statues, l'artiste y consentit, en lui laissant l'embarras du choix. Elle imagina de lui faire dire que le feu était à son atelier, et comme il s'écriait : « Qu'on sauve au moins mon Éros et mon Satyre, » elle le rassura en riant et lui dit qu'elle savait ce qu'elle voulait savoir.

On croit que le jeune Satyre, nonchalamment accoudé à un tronc d'arbre, avec les jambes croisées et la main gauche sur la hanche, est une imitation de la statue de Praxitèle. Le Satyre endormi du palais Barberini passe également pour la reproduction d'un original célèbre. Dans le Satyre dansant, les restaurations modernes sont, dit-on, l'œuvre de Michel-Ange. Le musée du Louvre possède un jeune Satyre jouant de la flûte, d'une grâce inexprimable, et une tête de Satyre qui est un chef-d'œuvre de modelé et d'expression. Le Silène portant Dionysos, si connu sous le nom de Faune à l'enfant, nous montre, sous un espect plein de noblesse, un Dieu que l'art a souvent traité en caricature. Mais il fau remarquer que dans les bas-reliefs, comme le vase

Borghèse, les formes grossières et obèses de Silène servent à rehausser par le contraste l'élégance de Dionysos et la légèreté des jeunes Satyres et des Ménades. Ces formes n'auraient pu être admises dans une statue isolée; Silène devient alors un vieux Satyre aux membres sveltes et nerveux, et sa verte vieillesse semble aussi inaltérable que la jeunesse des autres Dieux.

Les Pans ou Ægipans participent de la nature du bouc bien plus que les Satyres. Pan était dans l'origine la principale Divinité des populations pastorales de l'Arcadie. D'après un hymne homérique, il était fils d'Hermès et il avait des cornes et des jambes de chèvre. Il était à peine connu en dehors de l'Arcadie avant les guerres médiques, mais alors il vint au secours des Athéniens en frappant l'armée ennemie d'une terreur panique, et, sur sa propre demande, un culte lui fut rendu à Athènes, et une grotte lui fut consacrée sur le rocher de l'Acropole. La poésie orphique fit de ce Dieu un symbole panthéistique, d'après une interprétation probablement fausse de son nom, dont le vrai sens paraît être celui de maître ou de pasteur; Ægipan signifierait alors le pasteur des chèvres ou le maître des tem-

pêtes, car les tempêtes et les chèvres sont représentées en grec par le même mot, qui signifie les bondissantes; de là vient la fable de l'Égide. Quand la religion de Dionysos prit une importance prépondérante en Grèce, Pan fut enrôlé dans le thiase ou cortége bacchique; très-souvent la sculpture en admit plusieurs qui figurent dans les bas-reliefs, en compagnie des Satyres et des Ménades. L'attribut de Pan est la flûte aux sept tuyaux, qui, dans le sens orphique, représente les sept notes de l'harmonie universelle, de même que la fusion des formes animales avec les formes humaines répond au caractère multiple de la vie dans l'univers. L'art a exprimé cette fusion d'une manière bien plus intime que n'a pu le faire la poésie. Dans la statue de Pan qui est au Louvre et dans toutes les autres représentations qui nous restent de ce Dieu, la tête elle-même a un caractère d'animalité très-bien exprimé par la conformation étroite du front, la disposition des yeux et la courbure du nez, qui rappelle la conformation de la tête du bouc. Il n'y a de complétement humain que le torse et les bras, et là encore on trouve une rudesse particulière. La structure est vigoureuse et un peu dure, les os sont gros à leurs extrémités, les

interstices des muscles sont profonds, et les tendons fortement accentués. Il y a tant d'harmonie dans l'ensemble de cette création fantastique, qu'elle donne l'idée d'un type mixte et non celle d'un monstre. L'impression générale est étrange, mais nullement hideuse, elle atteint même au grandiose, et il semble que Michel-Ange se soit inspiré du type de Pan quand il a fait son Moïse.

Les Centaures, qui figurent souvent dans le thiase de Dionysos, se rattachent aux plus anciennes traditions des Grecs, peut-être même à celles des ancêtres communs de tous les peuples indo-européens, car on les a rapprochés des *Gandharvas* védiques. Homère n'emploie le mot de *Centaure* qu'à propos de Chiron, mais il parle deux fois des Phères velus, habitants des montagnes. Dans les monuments archaïques, les Phères, ou Centaures, sont figurés comme des hommes d'un aspect sauvage, avec la queue et les sabots d'un cheval, ou comme des hommes au dos desquels s'adapte la partie postérieure d'un cheval. Mais l'art de la grande époque substitua à cette conception grossière le type magnifique qui a prévalu depuis, celui d'un cheval dont le col et la tête sont remplacés par le haut du

corps d'un homme. La partie humaine n'a pas eu à subir les altérations qui étaient nécessaires dans le type des Ægipans et des Satyres. L'attitude droite est justifiée par la fierté d'allures du cheval, dont les formes peuvent s'associer à la forme humaine sans en détruire la noblesse. Le type des Centaures a été très-souvent reproduit dans l'antiquité, soit en peinture, soit en sculpture; Zeuxis avait peint une Centauresse allaitant ses petits. Le combat des Centaures et des Lapithes est représenté dans les métopes du Parthénon, sur la frise du temple de Thésée, à Athènes, sur celle du temple d'Apollon, à Phigalie. Le Louvre possède une très-belle statue connue sous le nom de Centaure Borghèse et représentant un Centaure dompté par l'Amour enfant. La tête de ce Centaure rappelle d'une manière frappante celle du Laocoon.

Parmi les conceptions fantastiques que lui avait léguées la poésie religieuse, la sculpture acceptait, en les précisant, celles qui lui offraient des éléments de beauté, comme les Centaures, tandis qu'elle transformait les autres ou les abondonnait. Ainsi la hideuse Gorgone des premiers temps, avec sa large face grimaçante et tirant la langue, telle qu'on la voit sur des monnaies et dans un bas-relief archaïque

de Sélinonte, fut remplacée par une tête idéale, d'une beauté douloureuse et sinistre, avec des ailes au front et des serpents dans les cheveux. Les Hécatonchires ou Géants aux cent bras, dont parlent les poëmes d'Homère et d'Hésiode, n'ont jamais été représentés, non plus que Typhôeus, le géant aux cent têtes de dragon. Les Titans, confondus avec les Géants dans les représentations figurées, ont ordinairement les jambes terminées en serpents, mais on ne les voit que sur des compositions de petite dimension, telles que des pierres gravées, et toujours terrassés par les Dieux, dont ils font valoir les formes par le contraste. Il en est de même de la Chimère sauf un bronze archaïque, ainsi que du chien Kerbère et du Minotaure. Les Harpies sont souvent figurées sur des vases peints, sous forme d'oiseaux à tête de femme; c'est un des rares emprunts que l'art primitif des Grecs paraît avoir faits au symbolisme de l'Égypte et de l'Asie. Les Sirènes sont aussi représentées sur des vases et sur de petits bas-reliefs sous forme de femmes avec des pattes d'oiseaux; d'autres fois elles ont simplement des formes de femme.

C'est à tort qu'on a l'habitude d'appeler Sirènes

les figures de femmes terminées en poissons ; ce type est celui des Tritonides, ou filles de Triton, qui conduisent les dauphins de Galathée, d'après Philostrate. Scopas avait représenté Poseidon au milieu du chœur des Démons de la mer. Ce sujet, souvent traité depuis, a fourni à l'art des types fantastiques d'une grande beauté, les Tritons et les Tritonides, les Hippocampes ou chevaux marins, les vaches marines et les Ichthyocentaures, qui ont le haut du corps d'un homme, les pieds antérieurs d'un cheval et une croupe de dauphin. Ces créations étranges, qui représentaient toutes les merveilles, toutes les terreurs, toutes les magnificences de la mer, se groupaient dans des compositions malheureusement perdues et dont on ne peut se faire une idée que par quelques bas-reliefs. L'analogie de ces représentations avec les Bacchanales est évidente ; le triomphe de Poseidon et d'Amphitritè est le pendant de eelui de Dionysos et d'Ariadnè; les Tritons et les Centaures marins répondent aux Satyres et aux Centaures, les Nèréides aux Ménades. Les sujets de ce genre figurent souvent sur les sarcophages, à cause de la comparaison de la mort avec un grand voyage, qui a pour terme les Iles des heureux, au delà du

fleuve Océan. Le sarcophage des Nèréides, au musée du Louvre, représente les filles de la mer, portées sur des Tritons et des monstres marins, et conduisant dans la région inconnue des âmes figurées par de petits enfants ailés. Ce symbolisme a sa source dans une légende du Cycle épique, d'après laquelle l'âme d'Achille avait été transportée vers l'île blanche par sa mère Thétis et les autres filles de Nèreus.

A ces diverses créations mixtes on peut ajouter les dragons ailés qui traînent le char de Dèmèter dans les scènes de l'enlèvement de Perséphonè, les Griffons, qui se rattachent au culte d'Apollon et d'Artémis, et qui réunissent les formes du lion à celles de l'aigle, le Sphinx, ou plutôt *la* Sphinx d'Œdipe, et Pègase, le cheval ailé de Bellérophon. Ces combinaisons imaginaires de formes empruntées à la réalité ont toujours une signification symbolique, et quoique le goût des artistes ait su en faire des éléments de décoration, elles ne sont jamais employées sans intention et sans choix. Une foule d'idées, que nous ne saurions exprimer que par des mots, se traduisaient chez les Grecs par des formes, et là où on se contenterait aujourd'hui d'une

inscription, ils plaçaient un symbole. Si la langue des formes n'a pas produit chez eux un système d'écriture aussi complet que l'écriture hiéroglyphique des Égyptiens ou la langue du blason, c'est que leur sentiment exquis de la beauté les obligeait à proscrire toute combinaison de formes qui n'offrait pas un caractère plastique. En dehors des combinaisons réalisées dans la nature, nous ne pouvons guère concevoir que des monstres. Créer des êtres fantastiques, dont l'existence est physiologiquement impossible, comme les Centaures, et leur donner non-seulement les apparences de la vie, mais les caractères de la beauté, c'est rivaliser avec les puissances créatrices, et il n'y a que l'art grec qui ait su opérer ce prodige.

V

TYPES SECONDAIRES

Outre les principes généraux et universels représentés par les types divins, la poésie mythologique et la sculpture religieuse avaient trouvé pour toutes

sortes d'idées particulières des expressions concrètes et vivantes. Autour des grands Dieux se groupait la foule innombrable des Divinités subalternes, représentant soit des puissances locales, comme les Nymphes et les Fleuves, soit des énergies spéciales, comme les Muses et les Charités, soit des traditions nationales, comme les Héros. Les Nymphes, personnifications des fontaines, tiennent une place très-importante dans la mythologie primitive. Chez les populations pastorales ou agricoles, tous les souvenirs, toutes les traditions se rattachent naturellement aux sources, aux ruisseaux de la vallée natale. Les fleuves n'ont pas été représentés dans l'art par un type unique. Dans les monuments archaïques, ils étaient souvent figurés comme des taureaux, à cause de l'impétuosité de leurs eaux ; quelquefois la forme du taureau est associée à la forme humaine; ainsi le taureau à tête d'homme qui figure sur quelques monnaies et qu'on prend quelquefois pour un Bacchus-Hébon est vraisemblablement un Dieu fluviatile. Le fleuve Achélôos est représenté de cette manière sur un vase peint d'Agrigente. Sur un autre vase qui est au Louvre, Achélôos, luttant contre Hèraklès, a le haut du corps d'un homme et se termine en serpent.

Mais ces formes ne pouvaient être conservées par la sculpture. Elle représenta les fleuves sous des figures humaines, et selon l'importance et la dignité de leurs eaux elle leur donna les traits de la jeunesse ou ceux de l'âge mûr. La plus belle et la mieux conservée des statues qui nous restent du Parthénon, celle du jeune homme couché qui occupait l'angle du fronton oriental, est regardée comme une représentation de l'Ilissos, le petit fleuve qui arrose Athènes. Un autre admirable fragment de sculpture, un des plus beaux qui soient au Louvre, a été intitulé Inopus, parce qu'on croit qu'il représente un petit fleuve de l'île de Dèlos.

Il existe heureusement deux statues de Fleuves dont la signification n'est pas douteuse, le Tibre et Nil. Ces deux statues peuvent être classées parmi les chefs-d'œuvre de l'art antique, autant pour la beauté des formes et l'élévation du style que pour la richesse de l'allégorie, où l'invention la plus ingénieuse s'allie à la plus parfaite simplicité. Le Tibre est un vieillard majestueux, à demi couché, tenant en main une rame, pour rappeler que ses eaux sont navigables, la tête couronnée de laurier, emblème de la gloire de Rome. La fertilité du sol qu'il arrose

est indiquée par une corne d'abondance avec un soc de charrue au milieu d'un groupe de fleurs et de fruits. La louve et les deux jumeaux achèvent de caractériser le fleuve de la Ville éternelle, dont l'histoire mythique est inscrite en bas-relief sur la base de la statue ; on y voit entre autres sujets le Tibre prédisant à Énée les grandes destinées promises à sa race.

Le Nil, est comme le Tibre, un vieillard à la longue barbe, à demi couché dans une attitude pleine de nonchalance et de noblesse. Sa main droite porte un faisceau d'épis; la gauche, appuyée sur la Sphinx, tient une corne d'abondance. La crue de seize coudées, nécessaires pour les bonnes récoltes, est figurée par seize petits enfants qui folâtrent, joyeux, autour de lui; les uns jouent avec le crocodile et l'ichneumon, les autres cherchent à escalader la corne d'abondance ou assiégent les membres du Dieu, qui les contemple d'un regard paternel. Les eaux s'élancent avec impétuosité en soulevant un coin de la draperie qu'un des enfants s'efforce de ramener pour cacher le mystère des sources inconnues. Ces petits groupes, disposés avec un art infini, ne nuisent en rien à la grande figure du Fleuve. Les bas-reliefs

de la base représentent des combats de crocodiles contre des ichneumons ou des hippopotames, des ibis, des fleurs de lotos, des plantes de diverses espèces, et ces petits peuples nains que la tradition plaçait dans les contrées lointaines qu'arrose le Nil.

Il y a à Rome un buste du Nil avec des dauphins à demi cachés dans la barbe, qui rappelle la tête du Moïse de Michel-Ange. On lui a trouvé un style tellement florentin qu'on en a contesté l'authenticité. Mais il existe un véritable antique représentant la tête d'un Dieu des eaux, probablement l'Océan, père des fleuves, avec de courtes cornes, des dauphins dans la barbe et des raisins dans les cheveux.

Pendant que les grands fleuves, puissants et paisibles, sont couchés parmi les roseaux, les eaux vives, les sources limpides, filles du ciel, dansent en chantant dans les prairies ; c'est l'innombrable famille des Nymphes qui habitent les gorges profondes et les montagnes couvertes de forêts. L'art les représente telles que les conçoit l'imagination populaire, comme un essaim de jeunes filles, gracieuses, légères, à demi nues. C'est à peu près sous la même forme que sont figurées les Néréides, les vagues de la mer,

qui bondissent parmi les dauphins, blanches comme des flocons d'écume, pendant que les vents marins soufflent dans leurs conques sonores.

Les Muses se rattachaient originairement aux Nymphes; c'étaient les sources chantantes, les fontaines inspiratrices, qui, dans les grottes secrètes de l'Hélicon et du Pinde, enseignaient aux hommes les divines cadences. Mais elles perdirent de bonne heure tout caractère physique pour personnifier seulement les formes primitives de l'art, la poésie, la musique et la danse. Leur nombre, qui était d'abord de trois ou de sept, fut fixé à neuf, d'après la tradition épique. Ce sont des jeunes filles vêtues de robes longues, portant quelquefois des plumes sur la tête, en souvenir de leur victoire sur les Sirènes, et qui se distinguèrent peu à peu les unes des autres par des attributs caractéristiques et des attitudes consacrées. Les Muses ont été souvent représentées dans l'antiquité, notamment par Kanachos, Agéladas, Lysippe. Un des groupes les plus célèbres était celui d'Ambracie, dans le temple d'Hèraclès. Il nous est parvenu de la plupart des Muses plusieurs images presque identiques, ce qui fait supposer qu'on a des reproductions de statues célèbres; ainsi

les Muses de la Villa Cassius, à Tivoli, trouvées en même temps qu'un Apollon et une Mnèmosyne, sont regardées par Visconti comme une copie des Muses de Philiscos, qui accompagnaient sous le portique d'Octavie l'Apollon de Timarchidès. Le Louvre possède, outre plusieurs statues isolées, un sarcophage où les Muses sont représentées en groupe. L'association des Muses à l'idée de la mort paraît répondre à une conception très-élevée de la vie future.

Les Charités (Grâces) furent d'abord représentées entièrement vêtues, comme les Muses ; c'est ainsi qu'elles avaient été sculptées par Socrate, et c'est ainsi qu'elles figurent sur l'autel Borghèse, au-dessous des douze Dieux, à côté des Heures et des Moires (Parques). Plus tard, l'usage s'établit de les représenter nues, se tenant mutuellement embrassées dans une attitude pleine d'abandon. Cette nudité n'étant pas de tradition, il n'y a pas lieu de l'expliquer, comme le fait Cornutus, par des raisons religieuses ; il est plus simple de n'y voir qu'une intention plastique. Remarquons cependant que le grand symbole dont ces Déesses sont l'expression a été généralement mal compris par les modernes, ce qui tient surtout à une synonymie ; le mot *grâce*

signifie à la fois bienfait et élégance ; on a négligé le premier sens pour s'attacher au second. Les habitants de Sienne étaient plus près de la vérité quand ils prenaient les trois Grâces pour les trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité, et puisque le nom de Grâces ne rappelle plus à l'esprit que les mièvreries du dernier siècle, on devrait rendre à ces Déesses leur nom grec, les Charités[1]. Ce nom avait pour les anciens le sens de joie et d'affection, de générosité et de reconnaissance. Le symbole de ces trois sœurs inséparables qu'on nommait les bienfaisantes, les charités, exprimait en même temps les dons des Dieux et les bénédictions des hommes.

L'Apollon de Dèlos, ouvrage de Tektaios et Angélion, les tenait dans sa main ; elles étaient sculptées, ainsi que les Heures, sur la couronne de l'Hèrè de Polyclète. Dans un bas-relief archaïque trouvé à Corinthe, elles représentent la réconciliation d'Apollon et d'Hèraklès. On les voit aussi auprès d'Asclèpios, comme personnification des actions de grâces pour la guérison d'un malade. Elles portent souvent des

1. Que ce mot nous vienne du latin *caritas* ou du grec χάρις, peu importe, puisqu'il répond à la pensée antique.

fleurs et des épis, ce qui les rapproche des Heures, ou un pavot, par allusion aux bienfaits du Sommeil, dont la plus jeune était aimée, selon Homère. L'une d'elles porte quelquefois le bonnet rond d'Hèphaistos, à qui le même poëte la donne pour épouse, à cause de la joie intime qui accompagne le travail. Hésiode leur donne pour mère Eurynomè, c'est-à-dire la large loi; il les distingue par les noms de Thaleia, Aglaia, Euphrosynè, qui expriment leurs fonctions multiples : elles sont à la fois la joie de la nature, la beauté du monde et la santé du cœur. Le groupe si connu et souvent reproduit, que Raphaël a tant étudié dans sa jeunesse, traduit par une image très-juste cet échange mutuel d'affection et de reconnaissance qui est le lien des sociétés et le charme de la vie : ce que l'une reçoit de l'autre elle le rend à la troisième, et leurs beaux bras enlacés unissent tous les êtres dans les liens bénis de l'universel amour.

Quelques autres Divinités d'un caractère abstrait ont été représentées par la sculpture, soit isolées, lorsqu'elles étaient l'objet d'un culte local, comme Némésis et Hèbè, soit associées à des Dieux plus personnels, et comme expression de leurs énergies.

Ainsi, dans la main du Zeus d'Olympie et dans celle de l'Athènè du Parthénon, Phidias avait placé la Victoire sous la figure d'une vierge ailée. La Santé, Hygieia, représentée par une femme qui donne à boire à un serpent, est souvent associée à Asclèpios (Esculape), ainsi que le démon Télesphore, symbole de la convalescence et de la guérison. Hèbè, la jeunesse personnifiée, qui, selon Homère, verse aux Dieux l'ambroisie, c'est-à-dire l'immortalité, a été généralement remplacée dans l'art par sa forme masculine, Ganymède, dont le nom signifiait la joie de l'esprit. Il existe une copie de la statue de Léocharès, représentant Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus pour servir d'échanson aux Dieux. La Némésis du Louvre est d'une authenticité douteuse, mais elle a été restaurée avec le caractère que l'antiquité donnait à cette Déesse, personnification de l'ordre et de la mesure ; ce caractère consiste dans l'attitude du bras droit représentant la coudée, la mesure exacte qui doit être observée en toutes choses. Il y a eu aussi des représentations grecques de la Fortune et de la Providence, divinités analogues à Némésis ; en général cependant, le goût des abstractions personnifiées répond à la période romaine ; la mythologie

grecque fournissait à l'art des expressions bien plus vivantes pour toutes les idées.

Les Divinités étrangères sont plus ou moins bien représentées dans les monuments de l'art grec, selon le temps où leur culte s'introduisit en Grèce. Les sculptures mithriaques, qui sont très-nombreuses, mais généralement postérieures au siècle des Antonins, sont plus intéressantes pour les archéologues que pour les artistes. Les statues d'Isis, avec le costume des prêtresses romaines de cette Déesse, sont le plus souvent d'une exécution correcte, mais assez froide. Il existe une belle tête de Sarapis, avec le *modius* à sept rayons, assez semblable aux têtes de Zeus et d'Asclèpios, mais avec le caractère funèbre qui convient au Dieu des morts. La Kybèle de Phrygie fut confondue d'assez bonne heure avec la Déesse grecque Rhéiè, la mère des Dieux, comme personnification de la substance première des choses. Phidias en avait fait une statue pour le Mètrôon d'Athènes, mais on ignore si c'est à lui qu'il faut rapporter le type des représentations qui nous sont parvenues de cette Déesse : une femme couronnée de tours, traînée par des lions et assise sur un trône. La couronne de tours est devenue

l'attribut commun des villes, dont les images se multiplièrent surtout à l'époque impériale; les anciennes cités grecques n'avaient pas eu besoin d'employer des emblèmes de ce genre, puisqu'elles avaient toujours pour expression naturelle dans l'art soit une Divinité protectrice, soit un Héros national.

Les traditions héroïques avaient fourni à l'art d'innombrables sujets de composition, et nous savons par quelques passages d'auteurs anciens, comme Plutarque et Philostrate, que les Héros, aussi bien que les Dieux, étaient caractérisés non-seulement par leurs attributs, mais par leur physionomie et leurs formes. Malheureusement, un bien petit nombre de statues héroïques a survécu à la destruction systématique des œuvres qui consacraient les souvenirs du polythéisme. Faute de termes de comparaison, on ne peut déterminer que par des inductions assez vagues quels sont les personnages représentés dans les frontons du temple d'Égine. Il n'est pas bien certain que l'admirable figure du Parthénon qu'on nomme le Thésée soit réellement une représentation de ce Héros. Il y a cependant quelques statues héroïques qui ont été reconnues avec certitude, par exemple le Méléagre et les Dioscures de

Monte-Cavallo. Le Méléagre, facile à reconnaître à la hure de sanglier sur laquelle il s'appuie, est le type du chasseur : un corps élancé, une large poitrine, les membres inférieurs robustes et taillés pour la course.

Les deux dompteurs de chevaux du Monte-Cavallo sont de magnifiques statues d'une dimension colossale, qu'une inscription latine sans aucune autorité attribue à Phidias et à Praxitèle. Il existe d'autres représentations de ces deux demi-Dieux qu'on regardait comme les protecteurs des cavaliers. Castor, inventeur de l'équitation, se distingue quelquefois, par le costume, de son frère Polydeukès (Pollux), inventeur du pugilat, et gardant en cette qualité la nudité athlétique. Une statue du Louvre représente Polydeukès comme pancratiaste. Ordinairement les deux frères sont caractérisés par leur coiffure ovale. On désigne souvent sous le nom de Castor et Pollux le beau groupe de deux jeunes gens nus et couronnés qui offrent un sacrifice. Les deux flambeaux, l'un éteint, l'autre allumé, rendent cette attribution vraisemblable. Les Dioscures, qui répondent aux cavaliers açwins des hymnes védiques, étaient originairement l'étoile du matin et l'étoile du soir. Leur

immortalité alternée les a fait représenter sur des monuments funéraires, comme un symbole de résurrection.

Le culte des Héros, n'étant qu'une forme idéale du sentiment de la patrie, se confondait avec l'histoire primitive des cités. Les monuments qui consacraient ces souvenirs devaient disparaître avec la religion nationale. Il ne nous reste que des bas-reliefs sculptés sur les sarcophages et des vases déposés dans les tombeaux. Les statues divines sont plus nombreuses, parce qu'elles répondaient à des idées plus générales ; mais les plus fameuses ont disparu dans la destruction des temples. Nous ne pouvons que recueillir pieusement les épaves de ce grand naufrage où l'art antique, expression d'une religion proscrite, a été englouti avec elle. Quelques fragments de marbre, échappés au marteau des siècles destructeurs, nous font sentir toute l'étendue de nos pertes. Tout l'art de la Renaissance, tout le développement du monde moderne est dû à ces débris mutilés retrouvés sous quelques buissons de la Grèce et de l'Italie. Pour pénétrer dans la pensée d'une société morte, il a fallu violer les tombes. Cette pensée civilisatrice, qui a tiré le monde d'une léthar-

gie de mille ans, se révèle chaque jour plus clairement aux études attentives. On comprend de mieux en mieux les rapports intimes qui unissaient en Grèce toutes les formes de l'art à la vie morale du peuple et à sa religion.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE CIVILE ET DÉCORATIVE

I. La sculpture athlétique. — Les statues divines et les statues humaines. — Distinction entre l'attitude et le mouvement. — Caractère des représentations humaines, en rapport avec les mœurs. — Simplicité du geste. — Statues exprimant une action : les Athlètes; le Discobole de Myron; le Discobole de Naukydes; le Gladiateur d'Agasias. — Les Amazones. — Comment l'art grec traduisait l'histoire.

II. La sculpture d'expression. — Répugnance de l'art grec pour les expressions violentes : Gladiateur mourant; Arria et Pœtus, Ajax et Patrocle. — Haute moralité de l'art grec. — La lutte de la volonté contre la douleur : les Niobides, le Laocoon. — L'inspiration du sculpteur comparée à celle du poëte.

III. La sculpture intime. — Le Tireur d'épines, etc. — Rôle des accessoires dans la statuaire grecque. — Compositions diverses sur les sarcophages; leurs rapports avec l'idée de la mort. — Statues-portraits chez les Grecs; — chez les Romains. — L'apothéose.

IV. La sculpture monumentale. — Les Frontons, les Métopes et la Frise du Parthénon.

I

LA SCULPTURE ATHLÉTIQUE

A aucune époque de son histoire l'art grec n'a été exclusivement religieux. Il y a dans Homère une al-

lusion très-vague à une statue divine, celle d'Athènè chez les Troyens, mais les vierges d'or d'Hèphaistos, les chiens d'or d'Alkinoos n'ont rien de religieux, non plus que les ouvrages de ciselure mentionnés ou décrits dans les poëmes homériques, tels que l'agrafe du manteau d'Ulysse ou les scènes représentées sur le bouclier d'Achille. Dans la période vraiment historique de la sculpture, en même temps que les Dieux cessent d'être représentés par des piliers de bois ou de pierre pour prendre des formes humaines, les athlètes vainqueurs consacrent leurs statues à Olympie. Au siècle de Périclès, l'admiration publique se partage entre le Zeus et l'Athènè de Phidias, le Doryphore de Polyclète et la vache de Myron. Phidias passait pour plus habile dans la représentation des Dieux, Polyclète dans celle des hommes; ainsi, tout en donnant aux Dieux la forme humaine, faute d'en connaître une plus belle, les Grecs distinguaient parfaitement dans une statue les caractères qui conviennent à un homme de ceux qui peuvent rendre l'idée d'un Dieu.

Cette distinction, répondant à l'idée qu'on se faisait du divin, était facilement saisie par le peuple. Elle ne se rapportait pas seulement à l'expression des

traits du visage, mais à l'ensemble des formes et à l'aspect général de la statue. Le caractère divin se traduit dans les têtes par des traits plus réguliers et une physionomie plus calme; dans le reste du corps par une pureté plus idéale des lignes; quant à l'aspect général, on pourrait dire, sans attacher aux mots un sens trop absolu, que les statues humaines expriment une action par un mouvement, tandis que dans les statues divines il y a moins un mouvement qu'une attitude.

Ces différences tiennent à l'accord parfait que l'art grec savait toujours établir entre le signe et la chose signifiée. Les Grecs attribuaient aux Dieux les plus nobles facultés de l'homme, la conscience et la liberté, mais ils ne confondaient pas pour cela la nature divine et la nature humaine. La vie n'est pas l'*être,* mais le *devenir;* c'est une succession de changements limitée dans la durée. La mort, dernier terme d'une évolution qui commence à la naissance, établit une séparation profonde entre la vie changeante et l'existence immobile, entre l'homme et les Dieux. La poésie homérique, qui définit chaque être par son caractère essentiel, distingue partout les hommes mortels des

Dieux qui sont toujours. Il était beaucoup plus difficile à la sculpture, qui ne peut pas rendre l'idée du successif, de traduire la différence du mortel et de l'immortel, de l'homme et du Dieu. Elle y est cependant parvenue. Dans les statues divines, elle a exprimé la permanence par une tranquillité de lignes qui, sans être l'immobilité, annonce plutôt un état habituel qu'une modification passagère. Dans les statues humaines, au contraire, elle a exprimé le changement sous la double forme qui constitue la vie, c'est-à-dire l'action et la passion. De là deux classes de représentations, qui répondent aux deux aspects de la vie de l'homme, et qu'on pourrait nommer les statues actives et les statues passives. On peut citer comme exemple des premières, le Discobole, le Gladiateur, le Tireur d'épines; comme exemple des secondes, le Laocoon, les Niobides, le groupe d'Ajax et de Patrocle. Ces deux ordres d'ouvrages, tout en différant l'un de l'autre, s'éloignent encore davantage des représentations divines : les Dieux n'étant pas sujets au changement, leurs images ne peuvent traduire ni l'effort, ni le désir, ni la crainte, ni la douleur.

L'épuration des formes, qui les ramène à leurs

types généraux par la suppression du particulier et de l'accidentel, est un caractère des statues divines encore plus important que la simplicité du geste. La Diane chasseresse est en mouvement et n'en est pas moins une Déesse. En général cependant, les sculpteurs grecs, même lorsqu'ils veulent représenter un Dieu dans son énergie, le montrent de préférence dans l'attitude calme qui suit la victoire; ainsi l'Apollon du Belvédère vient de lancer sa flèche, l'Hercule Farnèse se repose de ses durs travaux, Hermès lui-même, le plus agile des Dieux, est figuré soit au repos, soit dans le moment qui précède la course. Il ne faudrait pas supposer que, par une raison inverse, les statues humaines devaient nécessairement exprimer le moment de l'action, et, comme je l'ai dit plus haut, la distinction entre le mouvement et l'attitude ne doit pas être prise d'une manière trop absolue comme un signe caractéristique. Les mouvements violents sont rares dans la statuaire antique, même dans les représentations d'athlètes. Les Grecs, qui regardaient le calme dans la force comme un attribut des Dieux et un signe de leur bonheur éternel, faisaient tous leurs efforts pour y parvenir. C'était le but principal de l éduca-

tion physique et morale, qui comprenait la gymnastique et la musique; l'une développait la force du corps, l'autre donnait à l'âme et à l'intelligence le sentiment du rhythme et de la mesure. La danse, qui rattachait la gymnastique à la musique, maintenait l'équilibre des mouvements et les réglait selon des lois d'harmonie. Cette éducation assurait la santé de l'âme par celle du corps; elle servait d'introduction à la morale sociale et à la vie politique, et faisait de l'enfant un homme, de l'homme un citoyen. La sculpture devait offrir aux yeux les modèles de cette pondération et de cet équilibre que chacun s'efforçait d'atteindre. L'idée qui résume toute la morale du polythéisme, l'ordre dans la liberté, se traduit dans l'art grec par cette grandeur tranquille, cette majesté simple, cette grâce austère qui est le suprême caractère de la beauté.

L'importance des gymnases chez les Grecs avait fait multiplier presque à l'infini les statues d'athlètes. Si ces statues avaient été en marbre, on peut supposer qu'elles auraient échappé en partie à cette rage de destruction qui, sous les premiers empereurs chrétiens, fit disparaître par milliers les images religieuses; mais les représentations des vainqueurs

dans les jeux sacrés paraissent avoir été presque toujours exécutées en bronze. Le prix de la matière empêcha de les épargner; la religion nouvelle, qui condamnait la chair et proscrivait les nudités, fournissait toujours un prétexte à l'avidité des destructeurs. On peut cependant se faire une idée des principaux exercices gymniques de l'antiquité à l'aide des bas-reliefs, des peintures de vases, des pierres gravées, et surtout de quelques excellentes copies en marbre qui nous sont parvenues. Ainsi on a reconnu dans l'Athlète de la villa Farnèse, qui entoure sa tête d'une bandelette, une imitation du *Diadumenos* de Polyclète. Il y a à Dresde une excellente statue représentant un Athlète qui verse de l'huile sur son corps. Le musée de Florence possède deux Athlètes, debout et au repos, l'un en marbre, l'autre en bronze, tous deux plus grands que nature. Il existe aussi au Capitole un jeune Athlète de style ancien, et à Naples deux statues d'athlètes qui paraissent rappeler le style de Myron, quoique on les ait restaurées en gladiateurs.

Mais les plus célèbres représentations d'athlètes sont les deux Lutteurs de Képhissodote, dans la tribune du musée de Florence, le Discobole lançant le

disque, copie de celui de Myron, et celui qui se prépare à le lancer, qu'on attribue à Naukydès d'Argos. Les Lutteurs de Florence sont deux jeunes pancratiastes renversés l'un sur l'autre et continuant la lutte à terre. Ce beau groupe et le Discobole de Myron sont au nombre des rares statues antiques qui représentent une action violente. Malgré son mouvement tourmenté, le Discobole de Myron était fort apprécié des anciens pour l'exactitude avec laquelle il rendait l'exercice du disque : « Qu'y a-t-il, dit Quintilien, de plus contourné, de plus laborieux que ce Discobole de Myron? Et pourtant, blâmer l'exécution de cet ouvrage, ne serait-ce pas montrer qu'on n'entend rien à l'art en reprenant précisément dans cette statue ce qui en fait le mérite, la nouveauté et la difficulté vaincue? » Dans les statues athlétiques, les jeunes gens étudiaient à la fois le mouvement et les formes particulières qui convenaient à chacun des cinq exercices gymniques. « Montre-moi ta poitrine, tes épaules, tes reins, disaient les maîtres de palestre à ceux qui voulaient concourir, afin que je sache à quel exercice tu es propre. » Le Discobole de Myron devait, par l'exactitude du mouvement et la vérité des formes, servir

aux démonstrations du professeur dans le gymnase.

Cette statue répond bien à ce que nous pouvons savoir sur la nature du talent de Myron. Ce que l'antiquité admirait surtout chez cet artiste, plus âgé que Phidias, et qui fut un des pères de la sculpture, c'était le naturel avec lequel il rendait le caractère et les allures des animaux. Un homme lançant son disque devait être pour lui un objet d'observation et d'étude comme une vache allaitant son petit. La marche logique de l'art est de commencer par la vérité pour arriver à la beauté. Le Discobole de Naukydès, bien postérieur à celui de Myron, n'en a pas le mouvement tendu et violent. Au lieu de choisir le moment décisif de l'action, le sculpteur a rendu l'instant qui précède. La curiosité s'arrête sur la pose attentive de l'athlète, qui, au moment d'agir, concentre ses forces et affermit ses pieds sur le sol. Il n'y a pas un muscle qui ne concoure à l'action. La perfection et la noblesse de cette statue en ont fait un des modèles classiques les plus étudiés dans nos écoles.

Le Gladiateur Borghèse du Louvre se place naturellement à côté des statues athlétiques, non pas à cause du nom qu'on lui a donné et qui ne lui con-

vient nullement, mais par le caractère de ses formes. Cette statue, dans laquelle on a cru voir un gladiateur, par suite de l'habitude qu'on avait autrefois de trouver partout des sujets romains, a dû faire partie d'un groupe, et représenter, suivant la conjecture assez vraisemblable de Visconti, un guerrier grec attaquant un cavalier ou une amazone à cheval. Ainsi s'explique l'extrême tension de cette figure, qui peut sembler d'un jet trop absolu si on la considère isolément, mais dont les lignes étaient certainement balancées par l'autre partie du groupe. Le mouvement très-animé du corps et des membres ne nuit en rien à la grande unité de l'aspect. La sobre énergie du système musculaire a fait considérer cette belle statue comme le modèle le plus accompli de la science anatomique, et Salvage en a fait l'objet d'un traité de l'anatomie des formes. Elle est signée du nom inconnu d'Agasias d'Éphèse, fils de Dôsithéos.

Les Amazones présentent dans la série des figures de femmes un type artistique correspondant à celui des athlètes. Les légendes rattachaient ces femmes guerrières à l'Asie Mineure. Pline parle de cinq statues d'amazones exécutées pour le temple d'Artémis

à Éphèse, par autant de sculpteurs célèbres, entre lesquels il y eut un concours. Le jugement fut remis aux concurrents eux-mêmes, et chacun d'eux mit naturellement son œuvre au premier rang ; la statue de Polyclète, qui, d'après le vote de ses rivaux, avait mérité la seconde place, obtint la première ; celle de Phidias fut classée immédiatement après, puis, successivement et par le même procédé, celles de Ctésilaos, de Kydon et de Phradmon. L'Amazone du Vatican est regardée comme une reproduction de celle de Phidias, et on croit retrouver une copie de celle de Ctésilaos dans l'Amazone blessée, dont la partie supérieure seule est antique, et dont le bas du corps a été maladroitement restauré en robe longue. Il existe aussi une amazone à cheval, en bronze, trouvée à Herculanum, et une autre tombant de cheval, en marbre, au musée de Naples. Les combats fabuleux des héros grecs contre les amazones sont très-souvent représentés sur les vases peints et sur les bas-reliefs, notamment sur la frise du temple de Phigalie, au Musée britannique, et sur celle du temple d'Artémis Leucophrynè, à Magnésie, qui couvre les murs d'une des salles du Louvre. Le même sujet a été plusieurs fois reproduit sur des sarco-

phages, parmi lesquels on peut citer celui de Vienne, trouvé en Laconie, qui est d'une remarquable beauté. Phidias avait représenté le combat des Amazones sur la partie convexe du bouclier de son Athènè d'or et d'ivoire. Plutarque dit que Périclès figurait dans cette composition sous les traits d'un soldat grec, et Phidias lui-même sous ceux d'un vieillard soulevant une pierre. D'après Aristote et Cicéron, ce dernier portrait était disposé de telle sorte qu'on ne pouvait l'enlever sans nuire à la solidité de l'ensemble. Il formait probablement, comme l'a pensé Quatremère de Quincy, une des têtes de vis de l'armature.

La fable des Amazones fournissait aux artistes des sujets de compositions très-animées où des figures d'hommes, de femmes et de chevaux pouvaient se grouper dans divers mouvements. On comprend donc que ce sujet ait été si souvent traité; mais cela ne suffirait pas pour en expliquer la présence sur les frises des temples et sur les sarcophages. Il ne faut pas oublier que l'art grec est toujours significatif; c'était une véritable langue. Lorsque, dans un livre écrit en langue étrangère, on trouve des mots qu'on ne comprend pas, on n'en affirme pas moins qu'ils ont un sens et qu'ils ne servent pas uniquement à

l'harmonie de la phrase. C'est ce qui arrive pour le mythe des Amazones; il est très-difficile de l'expliquer, et on ne peut que présenter des hypothèses. Ce mythe était d'origine asiatique, et les Grecs, qui n'en comprenaient pas la signification réelle, avaient dû en chercher une qui fût claire pour eux. Après les guerres médiques, on ne parlait en Grèce que des mœurs efféminées des barbares et de leurs costumes qui ressemblaient à ceux des femmes. Pour rappeler dans la langue symbolique de l'art la victoire que la Grèce, avec l'aide des Dieux, avait remportée sur les Perses, on dut naturellement songer à ces cavalières barbares qui avaient lutté contre les Grecs des temps héroïques. Les Centaures qui figurent si souvent aussi sur les frises et dans les métopes des temples représentaient clairement les hordes sauvages qui avaient envahi la Grèce. Il n'était pas difficile de s'élever de là à une idée plus générale, la lutte des vertus héroïques contre les passions sensuelles ou violentes. La guerre des Amazones, représentée sur un sarcophage, pouvait être une allusion, soit au courage d'un guerrier mort en combattant les barbares, soit à la victoire de l'âme sur les passions dans les grands combats de la vie.

Il y a des preuves trop nombreuses du caractère symbolique de la sculpture grecque pour qu'il soit permis de le méconnaître, quoiqu'il nous étonne toujours parce qu'il est étranger à nos habitudes. Si nous voulions élever un monument de nos victoires en Algérie, nous ne songerions pas à y représenter des scènes des croisades. C'est cependant quelque chose de semblable que firent les Grecs lorsqu'ils élevèrent un temple à Égine, en mémoire des guerres médiques : au lieu d'y représenter la victoire de Salamine, ils placèrent sur les deux frontons les combats de leurs ancêtres contre les Troyens, représentés sous le costume des archers perses. L'honneur du succès était ainsi rapporté à la protection des Héros nationaux. La peinture n'avait pas les mêmes scrupules, puisque Polygnote avait peint la bataille de Marathon dans le pœcile d'Athènes; mais il faut descendre jusqu'à l'époque romaine pour trouver des événements contemporains représentés par la sculpture. Les bas-reliefs de la colonne Trajane, ceux de l'arc de triomphe de Titus nous offrent de beaux exemples de sculpture historique, aussi précieux pour les antiquaires que pour les artistes. On peut regretter de ne pas avoir de monuments équivalents

de la grande période de la statuaire grecque, mais il semble qu'alors l'art ne sortait pas de la sphère des idées générales. Lorsqu'il empruntait un sujet à la réalité, par exemple dans les représentations d'athlètes, c'était pour élever cette réalité à la hauteur d'un type.

Néanmoins la sculpture grecque, entre le temps d'Alexandre et la conquête romaine, paraît avoir abordé l'histoire d'une manière moins indirecte que dans les frontons d'Égine, et en même temps plus idéale que dans la colonne Trajane. Pyromachos, auteur de l'Asclèpios de Pergame, dont il existe des imitations plus ou moins libres dans divers musées, avait représenté, par des groupes de statues en bronze, la défaite des Celtes par les Grecs du royaume de Pergame, et le marbre célèbre connu sous le nom de *Gladiateur mourant* est regardé comme l'imitation d'une de ces statues. Le type des races du Nord, parfaitement observé dans la tête, a fait prendre ce soldat gaulois pour un gladiateur. Le groupe de la villa Ludovisi, intitulé *Arria et Pœtus,* représenterait, d'après Raoul Rochette, un guerrier barbare donnant la mort à sa femme et à lui-même pour échapper à l'esclavage. Cette explication est très-

vraisemblable; l'art grec, qui n'abordait l'histoire qu'avec tant de réserve, descendait bien moins encore à l'anecdote. Dans la représentation des combats, il cherchait à rendre l'idée générale de la guerre plutôt qu'un événement militaire particulier. Il n'avait pas besoin pour cela d'entasser les corps les uns sur les autres, ni de mettre en scène des masses confuses de combattants. Soit dans les bas-reliefs, soit dans les groupes en ronde bosse, il restait toujours fidèle aux conditions de la plastique. Un guerrier qui en attaque un autre, comme le Gladiateur Borghèse, un blessé qui s'affaisse sur ses armes, comme le Gladiateur mourant, un mort enlevé par un de ses compagnons, comme dans le beau groupe d'Ajax et de Patrocle, voilà le résumé de toutes les batailles. Ces données si simples peuvent recevoir les expressions les plus variées, pourvu que la combinaison des lignes soit satisfaisante pour les yeux, et que l'esprit s'élève sans effort du fait représenté à l'idée universelle. De même dans les batailles d'Homère, les héros luttent corps à corps, le poëte s'intéresse à chacun d'eux, les nomme par leur nom, et jamais les efforts de l'individu ne se perdent dans l'action collective; rien ne ressemble moins à nos

bulletins de batailles, et pourtant quand on vient de lire un chant de l'*Iliade* on garde dans l'esprit l'impression d'une lutte gigantesque.

II

LA SCULPTURE D'EXPRESSION

Il y a encore un autre caractère commun à la sculpture grecque et à l'épopée, c'est le respect de la dignité humaine dans l'agonie et dans la mort. Homère, qui en toute autre occasion est si précis dans le détail, ne décrit jamais les convulsions d'un mourant : un nuage noir s'étend sur ses yeux, ses genoux se dérobent et l'âme s'enfuit vers l'Invisible, pleurant sa force et sa jeunesse. La même dignité dans la mort s'observe dans le Gladiateur mourant, dans les Héros qui tombent en nobles athlètes aux angles du fronton d'Égine, dans le groupe d'Arria et Pœtus, dans les combats de Centaures et d'Amazones des bas-reliefs de Phigalie. Jamais ni contorsion, ni grimace; les blessés se laissent tomber

selon des lignes harmonieuses, et la mort a sa beauté plastique aussi bien que la vie.

Ce respect de soi-même et des autres, qui était la base de la morale des Grecs, traçait à l'art les limites qu'il ne devait jamais franchir dans l'expression des passions. La gloire de l'homme est de leur imposer une loi qui est sa conscience, le Dieu qu'il porte en lui. Modération dans le désir, fermeté dans la douleur, voilà la règle de la vie, et voilà aussi la condition de la beauté. Les artistes grecs l'ont toujours compris. Jamais ni les sculpteurs ni les poëtes n'ont exposé aux regards le spectacle humiliant de l'humanité dégradée par la crainte ou par la volupté. Chez eux, la beauté est toujours chaste, la douleur est toujours digne. Il eut été inutile en Grèce de poser la question de la moralité de l'art ; on n'y séparait pas le beau du juste. La gymnastique, en développant la force et la beauté du corps, prépare l'âme à la pratique de la vertu, qui est le courage, et à l'exercice du droit, qui est la liberté. La plus haute marque de la grandeur de l'homme, c'est sa puissance sur lui-même. Les passions sont faites pour être domptées ; on a dit que l'art grec n'avait pas su les rendre : la vérité, c'est qu'il ne les a jamais

fait voir triomphantes. Ni sur le théâtre, ni dans le bronze ou le marbre il n'a montré l'homme avili et vaincu. V. cependant le théâtre d'Euripide.

Le Prométhée d'Eschyle et l'Œdipe de Sophocle, le Laocoon et le groupe des Niobides nous montrent par de magnifiques exemples comment les Grecs comprenaient la portée morale de l'art. Il y a dans toutes ces œuvres le même sentiment de la noblesse de l'homme qui lutte contre sa destinée. On a rarement compris cette grandiose conception de la fatalité antique; on n'a pas vu que l'action mystérieuse des lois inévitables s'étend seulement sur le monde extérieur, et que, bien loin d'enchaîner la liberté humaine, elle lui fournit l'occasion de ses plus beaux triomphes. S'il y a un spectacle digne d'être contemplé par le ciel, c'est celui d'une volonté plus forte que la douleur. Mais pour que ce spectacle conserve toute sa noblesse, il faut que cette douleur soit imméritée, qu'elle ne soit pas un châtiment, mais une épreuve. La victime du sort doit être irréprochable et pure. Prométhée est le bienfaiteur des hommes; Œdipe, que la destinée a fait incestueux et parricide, est le vainqueur du Sphinx et le sauveur de Thèbes. Niobè expie son or-

gueil maternel, Laocoon son amour pour la patrie. Comment absoudre la justice divine? Ce n'est pas seulement en Grèce que s'est posé ce redoutable problème. Job, sur son fumier, sait bien qu'il est innocent, mais il ose à peine le dire; « Quel est ce vermisseau qui dispute contre son Dieu? Où étais-tu quand j'ai semé les étoiles? » Un Grec aurait répondu : « Seigneur, tu es le plus fort, es-tu le plus juste? » Laocoon et Niobè tournent vers le ciel un regard plein de reproches; Œdipe se proclame pur devant les lois morales qu'il n'a jamais violées volontairement, et le plus fier de tous, le Titan foudroyé, refuse sa grâce au prix de la soumission.

S'il y a entre les souffrances imméritées et l'idée de la justice divine une contradiction qui nous trouble, fallait-il pour cela que l'art renonçât à exprimer ce qu'il y a de plus sublime dans le monde, la force humaine triomphant de la destinée? C'est en offrant aux regards des modèles de vertus héroïques qu'il nous ouvre la route du monde idéal, le chemin lumineux de l'ascension. Il nous conduit par la contemplation du beau à la connaissance du vrai et du juste. Quant aux questions que soulève la raison inquiète, c'est à la philosophie d'y répondre. En

Grèce, le dogme de l'immortalité de l'âme, un des dogmes fondamentaux du polythéisme, suffisait pour mettre en repos la conscience populaire, en lui montrant dans la douleur une épreuve que les Dieux envoient à l'homme pour exercer son courage; ils sauront bien, quand il le faudra, distribuer les couronnes aux athlètes victorieux dans les luttes de la vie. La mort des Niobides, représentée sur des sarcophages, est peut-être la prière muette d'une mère qui avait perdu ses enfants. Cette tragique légende était dans l'antiquité le type de tous les coups imprévus de la destinée. Achille la rappelle à Priam dans l'*Iliade*, après la mort d'Hector. Ce qui prouve qu'on lui donnait un sens très-général, c'est que dans le groupe de Florence, une des filles de Niobè a sur le dos deux ailes, attribut de Psychè, qui est l'allégorie de l'âme humaine. On a douté que cette figure fît partie du groupe : elle s'y rattache parfaitement par le mouvement et le caractère. Lors même qu'on voudrait supposer que cet attribut n'existait pas dans l'original et qu'un copiste aurait mis des ailes à une des figures pour préciser l'intention de l'œuvre, cette allusion ne perdrait rien de sa valeur. Toutes les âmes blessées comparaient

leurs malheurs à celui de cette mère qui avait vu mourir en un jour ses quatorze enfants.

Les Niobides de Scopas ou de Praxitèle, car Pline ne sait auquel des deux artistes on doit les attribuer, formaient-ils une composition pyramidale, ou étaient-ils disposés en forme de fronton? C'est ce qu'on ne saurait dire ; l'une ou l'autre hypothèse peut expliquer la prédominance de la figure principale, celle de Niobè qui presse contre elle la plus jeune de ses filles comme pour la protéger. Autour d'elle devaient s'échelonner ses fils et ses filles, les uns déjà blessés, les autres encore debout et attendant avec effroi le trait fatal. Un pareil sujet fournissait l'occasion de grouper dans une heureuse variété de mouvements et d'attitude des jeunes gens dans la nudité athlétique, et des jeunes filles vêtues, tout en conservant dans l'ensemble de la composition une harmonie en rapport avec l'unité de l'action dramatique. Outre les Niobides de Florence, dont les figures ne sont pas toutes d'une valeur égale, ni probablement de la même main, il existe dans diverses galeries des statues se rapportant au même groupe, qui a dû être souvent reproduit dans l'antiquité ; une des plus remarquables est un adolescent agenouillé qu'on dé-

signe sous le nom d'Ilioneus et qui est au musée de Munich. Malheureusement la tête et les bras manquent. Les figures dont les têtes ont été conservées, offrent d'inimitables modèles de douleur contenue. La mythologie, qui attribuait aux flèches d'Apollon et d'Artémis toutes les morts subites et sans agonie, fournissait un prétexte naturel à cette extrême sobriété d'expression. L'angoisse maternelle opposait à l'art une difficulté bien plus grande, mais la légende y avait encore pourvu : elle exprimait l'immensité de cette souffrance muette en disant que Niobè avait été changée en pierre. L'artiste a su tirer un admirable parti de la tradition poétique, qui lui fournissait un si heureux prétexte à l'expression de la beauté dans la douleur.

Ce prétexte n'existait plus dans la légende de Laocoon, où à l'atrocité des souffrances physiques venait se joindre le désespoir du père qui ne peut secourir ses enfants, l'indignation du citoyen puni d'avoir voulu sauver sa patrie et le doute poignant du prêtre frappé au pied de l'autel où il était venu prier. Cependant la première condition de l'art est d'éviter la laideur. Des convulsions excessives dans le geste et dans le visage auraient montré une âme où la sen-

sation physique est plus forte que l'énergie morale, et une pareille expression eût été contraire à la vérité dans un pays où elle était contraire aux mœurs. Quand un Grec ne se sentait plus la force de résister à une douleur cuisante, il se couvrait la figure ; montrer des traits dégradés par les contorsions et les grimaces, c'eût été manquer à la décence et au respect que l'on doit à soi-même et aux autres. Timanthe avait voilé la tête d'Agamemnon dans son tableau du Sacrifice d'Iphigénie ; on a vu là un aveu d'impuissance, il serait plus simple de n'y voir qu'une fidèle observation des mœurs. On a supposé qu'après avoir épuisé toutes les expressions de la douleur dans les têtes des autres personnages le peintre désespéra d'aller au delà dans celle du père : il est plus naturel de croire qu'il a représenté la scène comme elle se serait passée de son temps.

Le groupe de Laocoon et ses fils par les Rhodiens Agésandros, Polydôros et Athènodôros nous montre l'expression de la douleur sous une forme plus violente que le groupe des Niobides, mais toujours contenue par l'énergie morale. Il n'y a rien là de pareil à cet étalage répugnant de tortures excessives qui devant tant d'ouvrages modernes fait penser à

Ravaisson. Vénus de Milo — sur l'Iris de la Victoire

un amphithéâtre de vivisection : « L'artiste, dit Lessing, a travaillé pour la plus grande beauté dans les circonstances admises de la douleur corporelle : celle-ci, dans tout son excès défigurant, ne pouvait être alliée avec l'autre ; il dut la rendre moins vive, et changer les cris en soupirs, non parce que les cris décèlent une âme ignoble, mais parce qu'ils défigurent le visage d'une manière dégoûtante. » Ce sentiment de la mesure, qui est le caractère de l'art grec, loin d'affaiblir l'intérêt dramatique, ajoute l'admiration à la pitié. Le Milon de Puget hurle sous la souffrance ; l'impression morale est absente et l'émotion du spectateur tient plus de l'effroi que de la sympathie. Le Laocoon au contraire est bien dans les conditions que Platon demandait à l'art ; il cherche à rester maître de lui-même au milieu des crises les plus horribles, et à la lutte physique où il sera certainement vaincu, il oppose la lutte morale où il est plus fort que la douleur. « Laocoon, dit Winckelmann, est l'image de la plus grande douleur qui puisse agir sur les muscles, les nerfs et les veines. Le sang, en effervescence par la morsure des serpents, se porte avec rapidité aux viscères, et toutes les parties du corps en contention expriment les plus cruelles souf-

frances; artifice par lequel le sculpteur a mis en jeu tous les ressorts de la nature et a fait connaître toute l'étendue de son savoir. Mais dans la convulsion de ces affreux tourments, vous voyez paraître l'âme ferme d'un grand homme qui lutte contre ses maux et veut réprimer l'excès de sa douleur. »

Il y a dans la recherche du pathétique deux écueils également dangereux : d'un côté l'emphase théâtrale, de l'autre une réalité repoussante. La peinture française du XVIIe siècle a souvent échoué contre le premier; la peinture espagnole a rarement su se préserver du second. L'art grec n'est tombé ni dans le mélodrame ni dans la grimace. On dit quelquefois que l'expression n'est pas du domaine de la sculpture; on oublie que la sculpture grecque a su allier l'expression à la beauté; dans les rares modèles qu'elle nous a laissés en ce genre elle s'est élevée plus haut que tous les autres arts, et cependant elle avait bien moins de ressources. Le poëte peut marquer des oppositions heureuses par la succession du récit, le comédien accompagne le geste par la voix, le peintre ajoute à l'expression par la couleur, par la distribution de l'ombre et de la lumière, par des figures accessoires; mais le sculpteur, en face de son

marbre immobile, ne peut représenter qu'une action unique et n'a pour y arriver qu'un moyen unique, la forme, l'implacable forme, qui, s'il veut respecter la beauté et l'harmonie, cessera d'être expressive, et s'il veut parler énergiquement à l'âme, cessera d'être belle et harmonieuse. Tel est le problème qu'avaient à résoudre les sculpteurs rhodiens qui ont fait le Laocoon. Nous supposons, quoique cela ne soit nullement prouvé, qu'ils sont postérieurs à Virgile, et puisque nous avons parlé plusieurs fois des emprunts faits par la sculpture à la poésie, nous saisirons l'occasion de montrer que les emprunts de ce genre n'ôtent rien à l'originalité de l'artiste, qui n'en reste pas moins absolument créateur, puisque son inspiration est toute différente de celle du poëte. Voici le récit de Virgile d'après la traduction de Delille :

Ils abordent ensemble : ils s'élancent des mers;
Leurs yeux rouges de sang lancent d'affreux éclairs,
Et les rapides dards de leur langue brûlante
S'agitent en sifflant dans leur gueule béante.
Tout fuit épouvanté. Le couple monstrueux
Marche droit au grand prêtre; et leur corps tortueux
D'abord vers ses deux fils en orbe se déploie,
Dans un cercle écaillé saisit sa faible proie,
L'enveloppe, l'étouffe, arrache de son flanc
D'affreux lambeaux suivis de longs ruisseaux de sang.
Le père accourt : tous deux à son tour le saisissent,
D'épouvantables nœuds tout entier l'investissent;

Deux fois par le milieu leurs plis l'ont embrassé,
Par deux fois sur son cou leur corps s'est enlacé.
Ils redoublent leurs nœuds, et leur tête hideuse
Dépasse encor son front de sa crête orgueilleuse.
Lui, dégouttant de sang, couvert de noirs poisons
Qui du bandeau sacré profanent les festons,
Roidissant ses deux bras contre ces nœuds terribles,
Exhale sa douleur en hurlements horribles.

Remarquons d'abord qu'ici l'action est successive : le père voit d'abord la souffrance de ses enfants et c'est quand il veut les secourir qu'il est saisi à son tour : c'est là un élément dramatique refusé à la sculpture, qui ne peut représenter qu'un seul et unique instant. Ensuite les deux serpents tortillés deux fois autour du cou auraient séparé la tête du tronc, ce qui était impossible ; la crête orgueilleuse qui dépasse encore le front ferait dans la silhouette générale l'effet d'une corne. Enfin les hurlements horribles du père ne pouvaient se traduire que par une affreuse grimace. Les noirs poisons, les affreux lambeaux suivis de longs ruisseaux de sang, étaient à la rigueur possibles pour le peintre : Rubens n'y aurait pas manqué. Comment donc le statuaire, privé de toutes ces ressources, condamné à n'exprimer que par la forme et à ménager la beauté sans que ce soit aux dépens de l'expression, est-il arrivé à produire

un chef-d'œuvre dramatique dont tous les beaux-arts réunis n'offrent pas l'équivalent? Laocoon, enlacé et mordu par le serpent, s'affaisse sur l'autel en repoussant des bras par d'inutiles efforts l'ennemi dont il ressent les atteintes mortelles. Le plus jeune des enfants, presque enlevé par les étreintes du serpent qui l'enroule, se renverse dans les contractions des souffrances les plus aiguës, tandis que son frère, enlacé aussi mais non encore mordu, semble implorer son père dans un mélange d'effroi et de pitié. Les serpents embrassent complétement les trois figures dans un entrelacement puissant qui, ne laissant aucun espoir, relie les trois douleurs en une seule. Le père penche involontairement la poitrine du côté gauche attaqué par le monstre, tandis que sa tête renversée en arrière lève les yeux vers le ciel qu'il semble implorer. Sa souffrance mêlée d'indignation sur l'injustice du châtiment qu'il subit se trahit dans tous les traits du visage, dont elle n'altère pas la noblesse : sa bouche entr'ouverte gémit plutôt qu'elle ne crie. Si le sculpteur avait fait hurler son héros comme l'a fait le poëte, l'impression eût été bien moindre ; la beauté aurait disparu en même temps que l'idée de la force morale.

Il ne nous est malheureusement parvenu qu'un bien petit nombre d'antiques où on puisse étudier la manière dont les Grecs exprimaient dans l'art les situations dramatiques et violentes ; la faute en est aux siècles destructeurs. Tantôt nous avons une tête sans corps, comme le buste d'Alexandre mourant, tantôt des corps sans tête comme dans le groupe intitulé Taureau Farnèse, qui représente Zètos et Amphion attachant Dirkè aux cornes d'un taureau pour venger leur mère Antiopè. La partie inférieure du corps de Dirkè, les têtes des deux jeunes gens et même celle du taureau sont des restaurations modernes. Il est donc impossible de juger ce qu'a pu être l'ouvrage original d'Apollônios et de Tauriscos. Mais les modèles que nous avons cités suffisent pour nous faire connaître les principes admis par les Grecs dans la sculpture expressive. Nous ne connaissons aucun ouvrage ancien qui ne soit exécuté d'après ces principes, et nous savons qu'ils étaient en parfait accord avec les mœurs. C'était en Grèce un des axiomes de la morale populaire que l'homme doit être fort pour être libre et qu'il s'affranchit des tyrannies du dehors quand il parvient à se dominer lui-même. Il faut remonter jusqu'aux temps héroï-

ques, c'est-à-dire à une époque voisine de la barbarie primitive, pour trouver la naïve expression d'une douleur violente, par exemple le désespoir furieux d'Achille apprenant la mort de Patrocle. Mais entre le temps de l'épopée et celui de la sculpture, il y avait eu des siècles d'éducation républicaine. La guerre, le gymnase, la liberté politique avaient fait passer dans la pratique de la vie cette énergie austère que les philosophes ont érigée en système. Les personnages d'Homère sont des héros, mais encore à demi sauvages; les Niobides et le Laocoon sont des stoïciens.

III

LA SCULPTURE INTIME

Dans les sujets dramatiques, la sculpture grecque a su exprimer la haute idée de la dignité humaine qui était la base de la morale publique, en alliant la vérité d'observation, première condition de l'art, à la recherche de la beauté qui en est le but suprême.

Cette alliance de la vérité et de la beauté nous la retrouverons dans des compositions d'une nature plus intime, qui répondent en sculpture à ce qu'on appelle en peinture un tableau de genre. Il ne s'agit plus ici de créer un type idéal comme dans les statues divines, ni de résumer les caractères de l'action ou de la passion, comme dans les statues athlétiques ou dramatiques, mais de traduire avec sincérité les aspects les plus simples de la vie humaine. Dans cet ordre de statues les sculpteurs grecs, tout en s'attachant à rendre fidèlement la réalité, ne s'abaissent jamais jusqu'au trivial, et en imitant la nature, savent toujours faire un choix. Le bronze intitulé le *Tireur d'épine* en est un exemple. Ni dans le mouvement ni dans les formes cette statue ne s'élève aux régions de l'idéal; mais quelle naïveté charmante dans l'attitude, quelle harmonie dans toutes les parties de la figure, quelle exactitude dans l'expression de l'acte si simple que le sculpteur a voulu représenter! Cette petite statue d'enfant intéresse bien plus dans son ingénuité que les grands sujets épiques traités en style déclamatoire par tant de sculpteurs modernes.

On en peut dire autant de la *Joueuse d'osselets*;

c'est la même fraîcheur d'impression, le même abandon, la même convenance dans l'attitude. L'artiste a exprimé avec une vérité parfaite les formes de cet âge qui n'est déjà plus l'enfance et qui n'est pas encore la jeunesse. Un certain désordre dans la tunique nous laisse voir un sein à demi formé et achève de préciser le caractère intime de l'œuvre : c'est l'insouciance d'une petite fille uniquement occupée de son jeu. L'*Enfant à l'oie*, qui nous montre la grâce enfantine dans ce qu'elle a de plus naïf et de moins recherché, est un morceau devenu classique par l'absence même de toute prétention à l'être. L'art se dissimule, on ne voit plus que la nature sous son aspect le plus charmant et le plus aimable.

La sculpture intime avait un écueil à éviter dans l'importance à donner aux accessoires, soit comme dimension, soit comme travail. Dans certains tableaux de l'école hollandaise, les accessoires, par la perfection même avec laquelle ils sont exécutés, font presque oublier la figure. Les sculpteurs grecs n'ont jamais subordonné la personne humaine aux objets inanimés. Dans l'exécution des accessoires ils tirent souvent un merveilleux parti des difficultés que leur impose l'emploi du marbre. S'il leur faut un point

d'appui pour affermir leur statue, tantôt ils font retomber quelque draperie avec une négligence apparente, tantôt ils placent à côté de la figure d'un Dieu quelque attribut qui en précise le caractère théologique : un dauphin auprès d'Aphroditè marine, auprès d'Apollon un palmier, emblème de victoire, ou un tronc d'arbre où s'enroule le serpent Python. Dans les bas-reliefs, quand il faut remplir des vides, ils le font de manière à ne pas détourner l'attention du sujet principal. On peut citer, parmi bien d'autres exemples, ce jeune Satyre chasseur du Louvre, qui se repose sur un débris de rocher; d'une main il tient un lièvre, de l'autre il agace une panthère en lui montrant son gibier. Une peau de lion jetée sur son épaule retombe jusqu'à terre; sa chlamyde, le reste de son gibier et son bâton recourbé sont à côté de lui. Il n'est pas un de ces accessoires qui ne paraisse absolument nécessaire, et néanmoins c'est la silhouette du Satyre qui frappe tout d'abord; les lignes secondaires ne servent qu'à accompagner la figure. Les lois sont les mêmes ici que dans la sculpture héroïque ou monumentale.

Des sujets empruntés aux diverses occupations de

la vie sont souvent reproduits sur les bas-reliefs funéraires. On y voit, par exemple, des chasses, des banquets, des mariages. Les scènes de ce genre, quand elles sont représentées sur les sarcophages, ne servent pas seulement à rappeler les souvenirs de la vie terrestre, elles contiennent aussi une allusion à la vie future. On espère retrouver dans l'autre monde les occupations qui nous ont charmés dans celui-ci. Il est naturel qu'un savant ou un poëte fasse sculpter les Muses sur son tombeau, que des époux fassent représenter sur le leur un repas de noces. Le caractère symbolique de l'art grec permet presque toujours plusieurs explications. Les combats figurés sur un grand nombre d'urnes peuvent signifier que ces urnes renferment les cendres d'un soldat; peut-être aussi est-ce une allusion aux combats simulés dans les cérémonies funéraires. Les repas funèbres qu'on célébrait en famille et auxquels on supposait que les morts assistaient figurent souvent sur les sarcopnages, pour indiquer que la vie à venir est une fête perpétuelle. Les scènes de mariage sont ordinairement représentées par des allégories à la fois gracieuses et funèbres, comme l'union de Psychè avec l'Amour; ainsi on voit deux âmes sous forme d'enfants ailés,

garçon et fille, avec la tête voilée et les mains enchaînées; l'Amour les conduit en tenant un flambeau. Ce sujet est représenté sur une pierre gravée. Sur une autre on voit l'Amour qui brûle sur un autel un papillon, emblème de l'âme, et détourne la tête en pleurant du mal qu'il fait souffrir. La fable de Psychè a fourni le sujet d'une foule de petites compositions ingénieuses exprimant de diverses manières, non-seulement les joies et les peines de la passion, mais une idée plus élevée, qui se fait jour malgré la légèreté de la forme, l'épuration de l'âme par la douleur et la mort, puis sa résurrection et son union mystique avec l'amour divin.

La légende d'Alkestis, celle de Protésilaos expriment aussi l'espérance d'une réunion pour les époux. Sur les plus anciens monuments funéraires, par exemple sur les urnes de Marathon, dont on voit plusieurs au Louvre, sont sculptées simplement des scènes d'adieux; les amis ou les époux qui vont être séparés sur la terre se donnent une dernière fois la main. Quelquefois la présence d'un cheval indique le départ pour le grand voyage; le cheval est en même temps une allégorie des eaux, et rappelle que le but de ce voyage est l'Ile heureuse, au delà du

fleuve Océan. L'espérance de la béatitude est exprimée aussi par un dauphin portant l'urne funéraire vers les Iles fortunées, ou par le cortége des Nèréides, Déesses protectrices des longs voyages. La richesse infinie de la mythologie grecque fournissait une foule d'expressions symboliques à l'idée de l'immortalité de l'âme; tantôt c'est la légende d'Endymion, image d'un sommeil peuplé de visions célestes, tantôt celle de Kerbère enchaîné par Hèraklès, la vertu triomphant de la mort. Plus souvent encore l'attente d'une résurrection bienheureuse se traduit par des sujets empruntés aux mystères de Dionysos ou de Dèmèter. Sur plusieurs cippes est un arbre autour duquel s'enroule un serpent, emblème de renaissance.

L'emploi des formes symboliques de la mythologie grecque dans les représentations funèbres était si universel qu'on le retrouve dans les premiers monuments chrétiens. Ainsi dans la catacombe de Saint-Calixte on voit Hermès conduisant les âmes, sous la figure de femmes voilées, devant un tribunal où sont assis le Christ et la Vierge, assez semblables à Perséphonè et à Aïdès. Très-souvent, surtout dans les premiers temps, le Christ était représenté sous

les traits d'Orphée, l'initiateur des mystères, un bonnet phrygien sur la tête, et dans les mains une lyre dont les accords charment la création. Il y a une peinture ou l'on voit au-dessus d'Orphée l'image de la Vierge tenant l'enfant Jésus. Il a fallu traverser des siècles de misère pour en venir à préférer le hideux squelette des danses macabres aux expressions graves et simples que l'antiquité avait données à l'idée de la mort : un jeune homme endormi, ou un Amour éteignant un flambeau. L'art grec avait toujours évité d'exprimer cette idée par des images repoussantes ; il ne l'abordait qu'avec un sentiment d'austère convenance qui ressemblait à de la pudeur. La génération et la mort sont les secrets des Dieux ; il est défendu d'en parler, et un silence religieux doit être observé devant les deux portes de la vie ; c'était le motif du secret des mystères. Il y a là une horreur sacrée. La lumière souillerait ce qui appartient à la nuit.

A la suite des compositions plastiques relatives à la vie individuelle se placent naturellement les portraits. La représentation des vainqueurs dans les lieux sacrés avait été pour l'art primitif un puissant moyen de développement. L'usage des statues ico-

niques pour les athlètes trois fois vainqueurs imposait aux artistes une étude consciencieuse des formes particulières, et les empêchait de s'en tenir à une reproduction de types convenus. Mais les portraits autres que ceux des athlètes paraissent avoir été assez rares chez les Grecs avant Alexandre. On élevait des statues aux grands hommes après leur mort, par exemple les statues d'Harmodios et d'Aristogiton. Mais les mêmes sentiments républicains qui faisaient honorer ainsi les meurtriers d'un tyran devaient empêcher de décerner à la légère une récompense pareille à des hommes d'État vivants. Ceux-ci de leur côté ne pouvaient guère élever leur propre statue à leurs frais sans blesser l'égalité démocratique. On a beaucoup écrit sur la jalousie des républiques en général, et en particulier sur l'ingratitude des Grecs à l'égard de leurs grands hommes ; c'est là un thème de déclamations faciles et toujours sans danger pour celui qui les entreprend. Mais si, dans une des monarchies de l'Europe, un ministre élevait sa statue sur une place publique, il est probable que cette impertinence entraînerait une disgrâce du souverain. A Athènes, le souverain était le peuple, et cependant le portrait de Miltiade fut re-

présenté dans le pœcile, à la tête des autres généraux vainqueurs à Marathon. Comme il trouvait que ce n'était pas assez et qu'il demandait une récompense spéciale, on lui répondit : « Quand tu auras seul combattu les barbares, tu seras seul récompensé. »

Il est donc difficile de regarder comme des portraits authentiques la plupart des statues qui nous sont parvenues des grands hommes de la Grèce. Presque toujours ces statues, faites après la mort de ceux dont elles consacrent le souvenir, n'expriment pas tant leurs traits véritables que l'idée qu'on se faisait d'eux d'après leur vie, leurs actions ou leurs œuvres. Ainsi la tête de Socrate est imitée de celle de Silène, auquel il est comparé dans le banquet de Platon. On peut encore bien moins regarder la tête d'Homère comme un portrait. Elle a cependant un caractère très-individuel, car la sculpture traitait les grands hommes comme elle traitait les Héros et les Dieux ; elle en exprimait le type d'après un idéal collectif, vivant dans la conscience de tous, et le jour où cet idéal semblait complétement réalisé par un artiste de talent, le type était fixé, et les artistes postérieurs l'imitaient librement. Les statues plus ou moins authentiques des poëtes, des

orateurs, des philosophes, se sont multipliées en même temps que les bibliothèques auxquelles elles servaient d'ornement. Il existe d'admirables statues de Sophocle, d'Euripide, de Ménandre, de Démosthènes, de Posidippe. Les bustes des écrivains célèbres sont très-nombreux; on a des bustes ou des statues de Platon, d'Aristote, de Zénon, de Posidonios, de Diogène, d'Épicure, de Mètrodore, d'Hérodote, de Thucydide, d'Hippocrate et de bien d'autres. Les statues des hommes d'État n'offrent pas, en général, beaucoup de garanties d'authenticité, en tant que portraits. Il y a à Naples une très-belle statue qu'on intitule Aristide. Une autre statue célèbre a reçu le nom de Phocion. On a des bustes de Miltiade, de Thémistocle, de Périclès, d'Alcibiade.

Cornélius Népos, parlant du portrait de Miltiade dans le pœcile, rappelle que plus tard les Athéniens élevèrent trois cents statues à Dèmètrios de Phalère, de son vivant; c'est que ce n'était plus le même peuple. Après la chute des républiques, l'adulation multiplia les statues des princes, quelquefois avec des attributs divins. Cette tendance, qui se montrait déjà dans les statues et les portraits d'Alexandre par Lysippe et Apelle, se développa de plus en plus sous

les rois macédoniens d'Égypte et d'Asie, et surtout plus tard sous les empereurs romains. De même les monnaies des Lagides et des Séleukides, qui sont souvent très-belles, quoique bien inférieures à celles des villes grecques de l'Italie et de la Sicile, portent pour empreinte des têtes de princes au lieu des images des Dieux protecteurs. Cet abaissement de l'art, obligé de se plier à des caprices monarchiques, alla toujours en augmentant jusqu'à la période romaine, où l'on vit se multiplier ces apothéoses d'empereurs qui ont déshonoré la fin du vieux monde. Les statues, les bustes, les monnaies de l'époque impériale forment d'ailleurs une série de portraits fort intéressante au point de vue de l'iconographie et à peu près complète. Il existe aussi un assez grand nombre de statues d'hommes, de femmes et d'enfants de la famille des Césars, ainsi que des statues honorifiques élevées à des personnages importants par les municipes romains. Parmi ces statues, il y en a de très-remarquables, notamment celles d'Auguste, de Tibère, de Néron vainqueur; celle de Julie, fille d'Auguste, sous les attributs de Dèmèter, ou plutôt de Perséphonè; les nombreuses statues d'Antinoüs sous les attributs de diverses divinités, le

beau buste d'Agrippa. Dans les bustes d'Ælius Vérus et de Marc Aurèle, la finesse de l'épiderme, le soin du détail dans l'exécution de la barbe et des cheveux touche déjà à la minutie. La tête de Caracalla est un des derniers beaux bustes qui nous soient parvenus. Sous Héliogabale, le modelé devient petit, sec, maigrelet; l'art est en pleine décadence; on peut dire qu'il n'existe plus sous Constantin, puisque, pour décorer son arc de triomphe, cet empereur enleva les bas-reliefs de celui de Trajan.

La prédominance du portrait est un caractère distinctif de l'art sous la période romaine. Chaque province, chaque municipe voulait avoir le portrait de l'empereur, des membres de sa famille, de ses favoris. Les statues des Antonins, celles d'Antinoüs surtout ont été reproduites avec profusion, tantôt comme simples portraits, tantôt sous des attributs divins. De cette multiplication de statues résulta un usage qui contribua à la décadence de l'art : on changeait les têtes en conservant les corps; ou bien on fabriquait d'avance des statues en costumes d'empereur ou d'impératrice, et à mesure qu'on en avait besoin, on y adaptait des têtes qui pouvaient être renouvelées à chaque changement de règne. L'art étant de-

venu une industrie, l'équilibre entre l'offre et la demande ne tarda pas à s'établir, et la production s'arrêta dès qu'elle eut atteint le niveau des besoins de la consommation. On finit même par faire servir des têtes anciennes, dont on modifiait les traits. Il existe des bustes qui offrent dans certaines parties un travail savant et habile, tandis que les traits constitutifs du visage ont été défigurés par un ciseau maladroit. L'origine de cet usage déplorable était dans les apothéoses que les empereurs se décernaient à eux-mêmes; car, après avoir élevé des temples à leurs prédécesseurs, ils trouvèrent plus simple de se diviniser de leur vivant, et Caligula mutila des statues pour substituer sa tête à celle des Dieux. Néron fit élever par Zènodore un colosse de trente-six mètres de hauteur, qui le représentait avec les attributs du Soleil. Dans la réaction qui se fit contre lui après sa mort, on ne voulut pas détruire cette statue, qui avait de la valeur, mais on en changea la tête.

L'apothéose des empereurs était une conséquence naturelle de la servilité des mœurs. Quand on s'est décidé à mettre un homme au-dessus des autres et au-dessus des lois, il n'en coûte pas beaucoup plus d'en faire un Dieu, et à force d'entendre parler de

leur divinité, les empereurs finissaient par y croire eux-mêmes. Si loin qu'ait été poussé chez les modernes le culte de la royauté, on ne pouvait songer à représenter Louis XIV avec le caractère d'un Dieu crucifié; on ne pouvait pas même lui donner l'auréole des Saints, puisque l'Église s'est réservé le droit de canoniser; mais on lui a souvent donné les attributs du Soleil. Quant aux statues de rois sous le costume des empereurs romains, elles ont été très-multipliées. Cette forme adoucie de l'apothéose offrait un moyen d'échapper au costume moderne. Un personnage qui occupe dans l'histoire une position exceptionnelle peut être représenté dans l'art de deux manières différentes. Napoléon, comme figure historique, porte nécessairement la redingote du *Petit Caporal;* mais comme empereur d'Occident, il personnifie une tradition séculaire, il lui faut un costume indéterminé qui puisse s'appliquer à toutes les époques. Le caractère italien de sa figure rend d'ailleurs naturelle une assimilation avec les Césars romains. Il y a au contraire quelque chose de choquant dans l'association du costume antique avec la lourde perruque de Louis XIV. Cependant il était impossible d'éviter cette associa-

tion malheureuse sans manquer à la ressemblance, puisque la perruque était en quelque sorte une partie intégrante du visage.

IV

LA SCULPTURE MONUMENTALE

Tandis que les statues-portraits et les bustes sont l'expression de la vie individuelle dans l'art, la sculpture architectonique et ornementale représente l'application de l'art à la vie sociale et collective. Dans les monuments de ce genre, la sculpture n'a plus à se préoccuper seulement des lois qui lui sont propres, il faut qu'elle satisfasse aux conditions particulières que lui impose son association avec l'architecture. En cela, comme dans tout le reste, les Grecs ont été des maîtres incomparables par la sagacité avec laquelle ils ont observé les convenances optiques de décoration et de perspective. Malheureusement, quand nous voyons dans un mu-

sée des ouvrages de sculpture décorative, nous ne pouvons pas toujours juger de l'effet qu'ils devaient produire à la place qui leur était destinée et à la distance où ils devaient être vus. Il faudrait aussi tenir compte du jour qui les éclairait, de l'angle sous lequel on pouvait les apercevoir, et on a souvent quelque peine à rétablir ainsi par la pensée les objets qu'on a sous les yeux dans le milieu et sous le jour qui leur convient. Quand on a pu voir sur place quelques-unes des sculptures de ce genre et essayer pour d'autres ce travail délicat de restauration conjecturale, on est souvent amené à rectifier des erreurs qu'avait entraînées un examen moins attentif. Dans ce qui semblait d'abord un défaut de proportion, on reconnaît une application savante des lois de la perspective, et des négligences apparentes deviennent des combinaisons voulues et réfléchies.

Nous avons déjà parlé des œuvres les plus anciennes de la sculpture architecturale des Grecs, des métopes de Sélinonte, des frontons d'Égine. L'Angleterre a le bonheur de posséder les monuments les plus importants de l'art décoratif du siècle de Périclès, la plus grande partie des fragments du

Parthénon, les métopes du temple de Thésée, qui sont un peu antérieures, les bas-reliefs du petit temple de la Victoire sans ailes, qui sont au contraire un peu postérieurs à l'époque de Phidias, la frise de Phigalie, dont le style, différent de celui des marbres d'Athènes, paraît indiquer l'influence de l'école attique sur les écoles doriennes. Le Musée britannique, qui vient encore de s'enrichir des ruines du tombeau de Mausole, possède ainsi la plus magnifique série qui soit au monde des monuments originaux de la plus grande période de l'art. Il y a au Louvre une des métopes du Parthénon et une tablette de la frise, c'est le bas-relief intitulé les Panathénées; quelques autres fragments, retrouvés plus récemment, sont restés à Athènes. Il ne reste du temple de Zeus à Olympie qu'un très-petit nombre de fragments qui sont au Louvre. Quant aux Atlantes du grand temple de Zeus à Agrigente, ils appartiennent encore à l'ancien style, qui, en sculpture comme en architecture, persista plus longtemps en Sicile qu'en Grèce. Les caryatides de l'Érechthéion d'Athènes présentent, dans des conditions architectoniques analogues, l'exécution libre et hardie de l'école de Phidias; une de ces carya-

tides est au Musée britannique, les autres sont restées à Athènes.

Les fragments des trois grands ensembles de sculpture qui décoraient le Parthénon nous montrent comment les Grecs comprenaient l'alliance de la sculpture et de l'architecture, et faisaient concourir les différentes parties de la décoration d'un monument à la pensée dont ce monument devait être l'expression visible. Cette pensée était à la fois politique et religieuse. Le Parthénon, c'est-à-dire le temple de la Vierge, était un monument élevé en l'honneur de la Déesse protectrice qui, du sommet de la citadelle, veillait sur la ville et sur les citoyens. Il fallait donc offrir aux regards du peuple les signes éclatants de la grandeur de la Déesse, les témoignages des bienfaits dont elle avait déjà comblé la ville. Il fallait en même temps apprendre au monde et à l'avenir par quels actes d'héroïsme les ancêtres des Athéniens avaient su mériter une si constante protection, par quelle piété leurs descendants avaient su la reconnaître. Le plan de décoration conçu par Phidias, en exprimant les rapports mutuels d'Athènè (Minerve) et de la ville qui porte son nom, confondait la gloire de l'une dans la divi-

nité de l'autre, et faisait du Parthénon un monument à la fois national et religieux, un symbole visible de la majesté d'Athènes.

L'exécution de ce vaste ensemble de sculpture fut confiée par Phidias, non-seulement à ses élèves, mais à ceux des écoles rivales de la sienne. Quoiqu'il soit impossible de savoir à quelles parties il a pu travailler lui-même, son nom reste attaché à cette immense œuvre collective, aussi justement que celui de Raphaël aux peintures du Vatican, et si nous ne pouvons connaître que par des témoignages ses œuvres de toreutique tant admirées des anciens, il lui reste un titre de gloire que rien ne peut plus détruire, ce sont les principes d'enseignement qui sortent pour nous des travaux qu'il a dirigés, principes qui guideront désormais les sculpteurs de tous les temps.

Des commentaires savants et des conjectures ingénieuses ont su tirer de quelques lignes de Pausanias une explication des frontons du Parthénon qui paraît aujourd'hui définitivement acquise [1]. La nais-

1. Pour l'explication des sujets représentés sur les deux frontons, sur les métopes et sur la frise du Parthénon, le meilleur guide à suivre est l'ouvrage de M. Beulé sur l'Acropole d'Athènes. Nous nous bornerons ici à en résumer brièvement quelques chapitres.

sance d'Athènè formait, selon Pausanias, le sujet des sculptures du fronton oriental. Il est peu vraisemblable cependant que l'artiste ait représenté le moment même de la naissance, comme le suppose M. Broensted. L'instant suivant offrait des conditions plus heureuses au point de vue plastique, et on peut croire, avec Ottfried Müller et M. Beulé, que Phidias s'était inspiré dans cette occasion d'un hymne d'Homère, qui nous montre Zeus présentant sa fille aux autres Dieux : « L'admiration saisit tous les immortels, quand, devant le Dieu qui tient l'égide, s'élança la fille impétueuse née de sa tête divine. Le grand Olympe fut ébranlé sous la lance aiguë de la guerrière au clair regard; la terre retentit terriblement au loin, la mer s'arrêta, secouée dans ses flots de pourpre, le fils brillant d'Hypérion contint quelque temps ses chevaux rapides, tandis que la Vierge enlevait ses armes divines de ses épaules immortelles, et le sage Zeus se réjouissait. » Tous les personnages de cette scène se groupaient dans le fronton oriental, image de l'Olympe; aux deux angles, d'un côté les chevaux de la Nuit qui rentrent dans l'océan, de l'autre le Soleil levant qui conduit son char; dans l'intervalle, les immortels,

rassemblés autour du Dieu et de sa fille, qui vient de s'élancer, radieuse, des profondeurs du ciel, armée des traits aigus de l'éclair. Quand les chrétiens changèrent le temple en église, ils ouvrirent une fenêtre au milieu du fronton et détruisirent les figures principales; il ne resta que celles qui étaient voisines des angles, Dèmèter et Korè, trois Déesses qu'on croit être les Moires (Parques), la statue qu'on nomme Thésée et qui paraît être un Hèraklès, enfin les chevaux du Soleil et ceux de la Nuit.

Le fronton occidental représentait Poseidon et Athènè se disputant l'Attique. Auprès de ces divinités étaient placés leurs chars; des deux côtés, les Dieux et les Héros protecteurs d'Athènes; derrière Poseidon, Aphroditè marine, Amphitritè et les Nymphes; derrière Athènè, la Victoire, les ancêtres mythiques des Athéniens, Érechtheus, Kécrops et ses filles; aux angles, les fleuves de l'Attique, le Képhise et l'Ilissos. Ce fronton était presque entier lorsqu'il fut dessiné par Carrey, élève de Lebrun, qui avait accompagné M. de Nointel, ambassadeur de France en Turquie. Mais il a beaucoup plus souffert que l'autre lors du bombardement d'Athènes par les Vénitiens en 1688. Il paraît cependant que les che-

vaux conduits par la Victoire étaient encore si beaux qu'après la prise de la ville Morosini voulut les faire enlever pour les envoyer à Venise ; mais ses ouvriers les laissèrent tomber, et ils se brisèrent sur le sol. Enfin lord Elgin, ambassadeur d'Angleterre à Constantinople, enleva les fragments qui restaient des deux frontons, des métopes et de la frise, et vendit le tout au Musée britannique. Quelques fragments qu'il avait dédaignés sont restés à Athènes. Les dessins de Carrey ont permis de reconnaître la place qu'occupaient dans la composition des frontons les statues dont il reste les débris, mais ils sont absolument insuffisants pour faire apprécier le caractère de celles qui ont été détruites. Quant à celles qui occupaient le milieu du fronton oriental, on n'en peut même pas soupçonner le mouvement et la disposition. Si quelques-unes des sculptures extérieures du Parthénon étaient de la main même de Phidias, c'étaient probablement celles-là. M. Beulé, d'après des considérations qu'on trouvera exposées dans son *Acropole d'Athènes*, incline à croire que le fronton occidental était d'Alcamène, le fronton oriental de Phidias, et rien n'empêche de supposer que les figures principales étaient l'œuvre du maître lui-même.

Tout a été dit sur ces merveilleuses reliques de la plus grande époque de l'art, et l'enthousiasme de ceux qui ont essayé d'en parler restera toujours au-dessous de l'impression qu'on éprouve à les voir. « Un artiste seul, dit M. Beulé à propos de l'Hèraklès, pourra louer dignement ce marbre qui sera toujours parmi les antiques l'idéal de la beauté virile, la pose si noble et en même temps naturelle, un ensemble si large et des détails exquis, les os accusés avec une science infaillible et un sentiment hardi qui donnent au corps la légèreté en même temps que la force, les muscles, les chairs dont les os sont revêtus et dont la mollesse répand sur tant de fermeté une grâce inimitable, l'expression enfin qui respire dans chaque partie et qui est comme l'âme de la matière. » « Chez l'Ilissos, dit plus loin le même auteur, la science se cache pour ne laisser paraître que la nature. La chair et son mol embonpoint, l'enveloppe plus ferme de la peau, couvrent ces mille détails que le scalpel seul doit révéler. Mais la saillie du sternum et des côtes, la tension des muscles du flanc, ce qui doit trahir au dehors le ieu intérieur des os et de leurs attaches, tout cela se produit avec une aisance et une sécurité qui n'est

plus l'art, mais la vérité elle-même avec toute sa persuasion. En même temps est répandue sur ce marbre je ne sais quelle fleur de poli, de grâce et d'immortalité. »

Si on ne peut se lasser d'admirer le modelé sobre et libre à la fois de ces figures nues, où les plans sont accusés avec tant de fermeté, où à la rude fierté de l'allure se joignent toutes les délicatesses de la forme, tous les frémissements de la vie, on n'est pas moins frappé par la légèreté et la souplesse des draperies dont les plis abondants accusent si bien les formes en les accompagnant de moelleuses ondulations, par la grâce et l'abandon avec lequel sont groupées les figures de femmes, par la simplicité des attitudes, la pureté des lignes, l'harmonie des proportions. Il ne reste plus rien de la sécheresse des anciennes écoles, et cependant ce n'est pas encore la délicatesse un peu molle qui devait prévaloir plus tard ; « c'est, dit M. Edgar Quinet, la beauté physique portée au comble et telle qu'elle a cessé d'être sensuelle, le naturel dans la sublimité, un idéal qui, répandu sur les moindres détails du corps, enveloppe les divinités d'une sainte vapeur d'encens. » Enfin on retrouve ce sentiment intime et profond

de la vie jusque dans les têtes des chevaux qui hennissent aux angles du fronton : « Tel est, dit Quatremère de Quincy, la puissance du principe ostéologique empreint sur cette tête, que la vérité, qui en est l'effet, va presque jusqu'à faire peur. A cette grande vérité de la forme essentielle qui vous saisit d'abord, succède l'admiration des détails, des vérités de la chair, des variétés de la peau imitées jusque dans les plus légères inflexions des plis et des veines. »

Des quatre côtés du temple, dans les quatre-vingt-douze métopes sculptées en haut-relief, entre les triglyphes, se déroulait la série des traditions locales de l'Attique, depuis les temps mythologiques jusqu'à la bataille de Marathon. Une suite de légendes conservées dans la mémoire du peuple, et qui étaient pour lui une sorte d'histoire idéale, rappelaient tantôt les exploits des ancêtres, tantôt les bienfaits des Dieux protecteurs : la culture du blé enseignée par Dèmèter à Triptolème, l'invention des arts figurée symboliquement par la fable de Pandore et de Prométhée, l'origine des lois dont les rouleaux étaient portés en procession à la fête des Thesmophories, les victoires obtenues avec l'aide d'Athènè

par les Héros demi-Dieux et par les hommes, la lutte glorieuse de la civilisation contre la barbarie, présentée sous la double forme du mythe et de l'histoire, par les combats d'Héraklès et de Thésée contre les Centaures, et par ceux des Grecs contre les Mèdes et les Perses. Le caractère de ces sculptures, généralement plus archaïques que celles des frontons et de la frise intérieure, a fait supposer qu'elles avaient été exécutées par des artistes sortis des écoles antérieures à Phidias. On ne peut d'ailleurs juger l'exécution que d'un petit nombre. Les dessins de Carrey font connaître la composition de quelques-unes de celles qui n'existent plus. Mais la plupart avaient été rendues méconnaissables par des mutilations systématiques, à l'aide d'échafaudages dressés à cet effet. On voit encore la trace des coups de marteau sur les métopes de la façade occidentale, où était la porte d'entrée depuis que le temple fut changé en église. C'est là que se trouvaient des épisodes de la victoire de Marathon; mais pour un peuple qui renie ses traditions, les témoignages de l'héroïsme, du génie et de la piété des aïeux sont des remords visibles dont la présence importune.

Derrière les colonnes, le long des murs de la *cella*,

se développait la frise extérieure qui complétait la décoration du temple. Du milieu de la façade occidentale partait en deux bandes parallèles la longue procession des Panathénées. Les quadriges, les cavalcades, les sacrificateurs conduisant les moutons et les bœufs, les musiciens avec les flûtes et les lyres, les jeunes filles portant les corbeilles et le voile de la Déesse formaient un double cortége et se réunissaient sous la partie antérieure du portique, où les Dieux, assis des deux côtés de l'entrée, semblaient les attendre et les recevoir. Ainsi, les cérémonies instituées par la Déesse étaient représentées autour de son temple, comme pour préparer le peuple à célébrer dignement la fête la plus auguste de sa religion nationale. De toutes les parties de ce magnifique ensemble, c'est la frise qu'on peut, avec le plus de vraisemblance, attribuer spécialement à l'école de Phidias. La modération des saillies, substituée dans cette frise aux demi-reliefs qu'on employait antérieurement, résulte de combinaisons optiques particulières, et impose à la sculpture des conditions spéciales. Il fallait, pour les découvrir, un génie créateur, pour s'y conformer, une docilité qu'un maître peut attendre seulement de ses élèves immé-

diats. De plus, malgré quelques inégalités d'exécution, ces sculptures ont une telle unité de style qu'on est obligé d'y reconnaître une pensée unique. D'un bout à l'autre c'est la même naïveté d'observation associée d'une manière merveilleuse à la même pureté idéale; c'est le naturel sans trivialité, la majesté sans emphase, la grandeur sans effort.

Il n'y a qu'une voix aujourd'hui pour proclamer que les marbres du Parthénon sont les chefs-d'œuvre de la sculpture. Bien des théories exclusives se sont produites de nos jours; le goût public, l'opinion des artistes eux-mêmes flotte encore entre des tendances contraires; le but de l'art est la vérité pour les uns, la beauté pour les autres; mais devant ces marbres sacrés toutes les oppositions disparaissent, chacun y reconnaît son rêve. C'est que jamais une œuvre n'a uni au même degré la simplicité avec la noblesse. Dans la sérénité calme des Dieux du fronton, dans la vivante variété de la frise, le réel donne la main à l'idéal; c'est l'hymen de la terre et du ciel. Et si, après avoir étudié cette œuvre magnifique dans les différentes parties, on veut essayer de l'embrasser dans son ensemble, on voit chaque détail, parfait en lui-même, se fondre dans la perfection générale,

comme les volontés libres dans la cité grecque, comme les lois éternelles, qui sont les Dieux, dans la symphonie de l'univers. Enfin, si on cherche à pénétrer la profonde pensée qui s'enveloppe dans ces formes divines, on reconnaît dans le Parthénon l'expression visible de la vie politique et religieuse de tout un peuple. Cette pensée se retrouve partout égale à elle-même, dans le drame comme dans la plastique et dans toutes les productions de ce peuple et de ce siècle, les plus grands dont l'humanité ait gardé le souvenir. Les vastes monarchies de l'Europe doivent la civilisation, dont elles sont si fières, à cette petite république, imperceptible sur la carte du monde. Les nations les plus illustres tiennent à honneur de se comparer à elle. Athènes a montré jusqu'où pouvaient atteindre la force et le génie de l'homme. Par-dessus les nuages, à des hauteurs où aspirent à peine les ambitions les plus orgueilleuses, comme le soleil dans le ciel infini, elle rayonne au point culminant de l'histoire.

SECONDE PARTIE

LA SCULPTURE MODERNE

LA

SCULPTURE MODERNE

CHAPITRE PREMIER

LA SCULPTURE ITALIENNE

I. Les destinées de l'art antique. — Importance de l'art dans la société antique. — Statues transportées à Constantinople. — Opinion des Pères de l'Église sur la sculpture. — Destruction des temples et des statues. — Obstacles à la formation d'un art nouveau. — Les Iconoclastes. — La peinture tolérée, la sculpture proscrite. — L'art byzantin. — Indifférence pour les monuments d'Athènes, même après la Renaissance.

II. La renaissance italienne. — L'école de Pise sortie de l'étude d'un bas-relief antique. — Nicolas de Pise comparé à Cimabué. — La sculpture italienne au XIVe siècle. — Donato. — Brunelleschi. — Ghiberti. — L'enseignement de la sculpture à Florence; la méthode de Ghiberti et de Donato. — L'art encouragé à Florence. — Luca della Robbia. — Verocchio. — Léonard de Vinci.

III. Michel Ange. — La jeunesse de Michel Ange. — Michel Ange et Torregiano. — Michel Ange étudie l'antique; — il étudie l'anatomie. — L'enseignement des Grecs comparé à celui des Florentins. — L'étude du cadavre et celle du modèle vivant. — La sculpture florentine et la sculpture antique. — Opinions diverses sur Michel

I

LES DESTINÉES DE L'ART ANTIQUE

S'il nous était donné de parcourir quelque province du vieux monde romain, même au temps de sa décadence, de voir ces immenses et splendides édifices dont chaque ville était ornée, cette profusion de statues qui remplissaient les temples, les places publiques et même les demeures particulières, ces magnifiques fontaines alimentées par de nombreux aqueducs; si nous pouvions en même temps retrouver dans l'intérieur des maisons ces ustensiles de ménage d'un goût si parfait, voir à chaque pas dans

les rues ces beaux costumes flottants dont les plis gracieux accompagnaient si bien les formes, la comparaison de cette civilisation morte avec la plus riche de nos cités modernes ne serait assurément pas de nature à flatter notre orgueil. Quand Théodose permit aux Goths de s'installer sur le sol de l'empire, ces barbares, stupéfiés par l'aspect magique des cités romaines, éprouvaient une sorte de respect superstitieux et n'osaient avancer. Déjà cependant avait commencé, non par des mains étrangères, mais par celles des Grecs et des Romains eux-mêmes, cette longue série de destructions, tantôt brutales, tantôt systématiques, qui s'est prolongée en Occident pendant tout le moyen âge, en Orient pendant plus longtemps encore, et dont le dernier acte, le bombardement du Parthénon, est presque d'hier.

Constantin, en abandonnant Rome et en reniant les traditions nationales, avait précipité la chute de l'empire. Pour orner sa nouvelle capitale, il arracha de la vieille métropole les trésors de l'art qui s'y étaient amoncelés depuis des siècles. Athènes, Antioche et les principales villes de la Sicile, de la Grèce et de l'Asie Mineure, furent également dépouillées de leurs statues les plus précieuses pour l'embellis-

sement de Constantinople. Toutes les richesses de l'empire qui vinrent s'y entasser furent pillées successivement par les Iconoclastes, par les Croisés et par les Turcs. La persécution du paganisme, commencée sous les fils de Constantin, s'arrêta sous Julien et ses premiers successeurs, pour reprendre avec plus de violence sous Gratien et Théodose. Alors on ne se contenta plus de fermer les temples, on les détruisit dans toute l'étendue de l'empire. La sculpture, pour avoir glorifié les Dieux de la religion proscrite, était l'objet principal de la colère des chrétiens, et les Pères ne cessaient de la dénoncer comme l'industrie la plus funeste et la plus dangereuse. C'était elle qui était la première cause de la corruption et de l'idolâtrie, c'était contre elle que le sang des martyrs avait protesté : « Les esprits impurs, dit Minucius Félix, c'est-à-dire les démons, ainsi que l'ont montré les magiciens, les philosophes et Platon lui-même, se tiennent cachés sous les statues et les idoles que vous consacrez. Par leur inspiration, elles acquièrent, pour ainsi dire, l'autorité d'une divinité présente. »

Les Pères apologétiques sont très-explicites à cet égard. Quelques phrases montreront combien cet

art était antipathique à la religion nouvelle : « Nous apprenons de Varron, dit Clément d'Alexandrie, qu'à Rome, la première statue de Mars fut une lance; c'était bien avant que la sculpture eût atteint cette perfection merveilleuse, mais funeste, qu'elle eut depuis. Il est à remarquer qu'à mesure que cet art s'est développé, l'erreur a fait des progrès : avec le bois, la pierre et toute autre matière, on a fait des statues à figure humaine, on s'est prosterné devant elles; le mensonge a voilé la vérité. » Le même auteur dit plus loin : « Les ouvriers qui fabriquent ces jouets si dangereux, je veux dire les sculpteurs, les statuaires, les peintres, les orfévres, les poëtes, en produisent des quantités incroyables; ils remplissent les champs de statues, les forêts de nymphes, etc. »

Quatre édits successifs ordonnèrent la destruction des temples et des statues. Symmaque et Libanios adressèrent aux empereurs d'humbles et inutiles prières; mais l'habitude de l'obéissance avait tellement abaissé les âmes qu'on n'essaya même pas de résister : « Dans des exécutions souvent sanglantes, dit Émeric David, les chrétiens se montraient si ardents à exécuter et même à prévenir les ordres du

prince que les Pères eux-mêmes étaient quelquefois obligés de les contenir. Les Dieux antiques furent jetés dans la fournaise, écrasés sous les roues des chars, réduits en poussière. Quand on transportait des statues à Constantinople, on avait soin de publier qu'on les garrottait comme des criminels et qu'on allait les exposer dans la capitale à la risée des fidèles. Cet exemple de Constantin fut suivi avec chaleur par la plupart des princes qui lui succédèrent, et principalement par Théodose. Des villes entières détruisirent elles-mêmes les statues, rasèrent les temples qu'elles avaient jusque-là révérés. Pendant plus d'un siècle l'univers retentit du bruit des marteaux qui renversaient les chefs-d'œuvre des Scopas, des Polyclète et des Callimaque [1]. » Les édits des empereurs étaient exécutés principalement par des bandes de moines qui, s'il faut en croire Eunapios, se récompensaient eux-mêmes de leur zèle par le pillage. Gibbon raconte la destruction des temples de la Gaule par Martin de Tours et ses moines, celle des temples de la Syrie par Marcellus, évêque d'Apamée, qui parcourait le pays à la tête d'une troupe

1. Em. David, *Histoire de la peinture au moyen âge.*

de soldats, de moines et de gladiateurs, brisant les statues et rasant les temples. Celui de Zeus était si solide qu'il fallut employer la mine et l'incendie pour le détruire.

Un petit nombre de temples furent conservés, grâce peut-être à la vénalité des gouverneurs de province. On les changea en églises. C'est ainsi que le Panthéon de Rome et le Parthénon d'Athènes restèrent debout. « Mais, dit Gibbon, dans presque toutes les provinces du monde romain, une armée de fanatiques sans discipline assaillait les paisibles paysans, et les ruines des plus beaux monuments de l'antiquité attestent encore les ravages de ces barbares. » Les rares historiens de cette triste époque parlent avec indifférence de ces dévastations. On ne sait même pas comment disparurent le Zeus d'Olympie et l'Athènè du Parthénon. Au milieu de la décrépitude de l'esprit humain, le silence et l'oubli s'étendaient sur toutes les gloires du passé comme la neige sur les feuilles sèches. On a seulement quelques détails sur la destruction du grand temple de Sarapis, qui passait pour une des merveilles du monde. Il fut démoli par l'évêque Théophile ; la précieuse bibliothèque d'Alexandrie fut pillée et dé-

truite, « et près de vingt ans après, dit Gibbon, les cases vides excitaient le regret des spectateurs dont les préjugés n'obscurcissaient pas tout à fait le bon sens. » On a souvent attribué la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie à un lieutenant du calife Omar, d'après une anecdote racontée six siècles après par Abulpharage; mais Gibbon oppose à cette assertion sans valeur le silence de deux annalistes d'une époque antérieure, tous deux chrétiens, tous deux originaires de l'Égypte, et dont le plus ancien, le patriarche Eutychios, a raconté en détail la conquête d'Alexandrie[1].

C'est par une erreur du même genre qu'on attribue souvent la destruction des statues antiques à la conquête musulmane en Orient, aux invasions barbares en Occident. Sans doute les Arabes n'auraient pas mieux demandé que d'avoir à détruire des idoles et des temples païens, mais on leur avait d'avance épargné ce travail; il ne restait plus que des ruines à faire disparaître. Ils s'acquittèrent d'ailleurs de cette tâche avec conscience, comme le prouve la rareté des vestiges de la civilisation grec-

1. Gibbon, *Décadence de l'empire romain*, XXVIII et LI.

que en Orient. Quant aux Turcs, s'ils trouvaient à Constantinople quelques statues oubliées dans les destructions systématiques, dans les guerres civiles ou dans le pillage de la ville par les croisés, ils les enveloppèrent dans la ruine des églises et des monastères, car à leurs yeux le christianisme et le paganisme n'étaient que des formes diverses de l'idolâtrie. De même en Europe, la destruction des monuments et des statues, commencée par les empereurs chrétiens, fut achevée par les barbares, qui joignaient à l'avidité des conquérants la ferveur des néophytes. Rome fut prise et pillée successivement par les Wisigoths, puis par les Vandales. Les uns et les autres, à la vérité, restèrent trop peu de temps pour démolir les édifices, mais ils fondirent ce qui pouvait rester encore de statues en métaux précieux.

Les désastres de Rome furent regardés par les chrétiens comme une juste expiation de la mort des martyrs. Les derniers païens soutenaient, au contraire, que la faiblesse de l'empire devait être attribuée aux chrétiens qui, après avoir appelé de leurs vœux la chute de Rome, avaient détruit les institutions qui en faisaient la force. Ils rappelaient que naguère

encore Julien avait bien su repousser les Francs qui essayaient d'envahir la Gaule. Si maintenant les barbares pouvaient fouler impunément le sol de la Ville éternelle, c'était parce que Rome, en punition de son apostasie, avait perdu l'appui de ses Dieux protecteurs. Une partie des désastres de Rome fut réparée sous la domination des Ostrogoths, par l'influence bienfaisante de Symmaque et de Boèce, ministres de Théodoric, mais elle eut beaucoup à souffrir des guerres de Bélisaire, pendant lesquelles les statues du Môle d'Hadrien servirent de projectiles aux assiégés. La destruction des monuments continua sans interruption pendant tout le moyen âge. Les temples, les palais, les théâtres, le Colysée surtout, servaient de carrières pour les constructions nouvelles. Depuis longtemps les statues d'or, d'argent et de bronze, avaient été fondues pour faire des monnaies. Quant aux marbres, on s'était d'abord contenté de les briser pour effacer les traces d'un culte proscrit; plus tard on en fit de la chaux, et au xv[e] siècle, le Poggio, qui décrit les ruines de Rome, n'y vit que six statues antiques.

On ne peut s'étonner que l'art grec n'ait pas survécu à la religion qui lui avait donné naissance, ni

qu'au lieu de laisser cette religion mourir en paix, le christianisme ait détruit les monuments qui en consacraient le souvenir. Il ne faut pas oublier qu'il s'appuyait sur la Bible, où la sculpture est condamnée presque à chaque page. La plastique, qui est la langue des formes, suppose la pluralité des types divins. Cette diversité est l'essence du polythéisme et serait la négation d'une religion qui admet l'unité divine. « Pour nous, dit Clément d'Alexandrie, il nous est clairement défendu d'exercer un art qui pourrait tromper les hommes. Vous ne ferez, dit le prophète, aucune image, soit des choses qui sont au ciel, soit des choses qui sont sur la terre. » On voit que la défense s'étend à toute espèce de représentations graphiques. Une nécessité logique devait donc faire envelopper dans la même proscription les statues purement humaines et celles qui étaient l'objet d'un culte réprouvé. L'aversion dédaigneuse des premiers chrétiens pour la sculpture se montre, par exemple, dans cette phrase d'Athénagore : « La plupart des statues de Néryllinus ne servent que d'ornement, *si c'est là toutefois un ornement pour une ville.* »

Lors même que les traditions de l'art n'eussent

pas été rompues brusquement par la destruction des chefs-d'œuvre de l'antiquité, le christianisme, en condamnant la matière, aurait opposé un obstacle presque insurmontable à tous les essais qui auraient pu être tentés pour exprimer les idées nouvelles par la plastique. L'art ne vit que de formes, et la beauté du corps était regardée comme un piége du diable qui entraîne l'homme hors de la voie du salut. Comme on ne renonce pas en un jour à des habitudes invétérées, inhérentes au génie d'une race, on admettait la peinture soit sur les tombeaux, dans les catacombes, soit dans les églises; mais les évêques défendaient aux artistes chrétiens d'imiter ou même de regarder les images des anciens Dieux. Après la destruction des temples, cette défense devint inutile, et on n'avait pas même la ressource de copier la nature, puisque l'étude des formes nues aurait été considérée comme une impureté.

D'ailleurs, si la peinture était tolérée parce que Moïse n'en parle pas, il n'en était pas de même de la sculpture que la Bible condamne en termes si formels et si souvent répétés. L'autorité des Pères confirmait cette condamnation, et c'est en s'appuyant sur leurs préceptes que les iconoclastes, et plus tard

les hussites, les protestants et une foule de sectes chrétiennes, ont proscrit l'art religieux. Après avoir, comme tant d'autres disputes théologiques, ensanglanté le monde chrétien, la querelle des Iconoclastes se termina dans l'empire d'Orient par un compromis qui dure encore. La peinture religieuse fut admise, mais la sculpture est restée interdite jusqu'à ce jour dans les pays soumis au rite grec. Elle disparut entièrement de cette terre où elle avait autrefois produit ses plus magnifiques chefs-d'œuvre. C'est un exemple singulier de ces réactions qui se produisent quelquefois dans l'histoire. Les peuples, comme les individus, passent souvent leur vieillesse à brûler ce qu'ils avaient adoré.

En Occident, les papes s'opposèrent, sauf de rares exceptions, à la destruction des monuments antiques qui pouvaient subsister encore. Ils protestèrent toujours contre les iconoclastes, accueillirent avec faveur les moines peintres que l'hérésie, toute-puissante en Orient, forçait à se réfugier en Italie, et maintinrent le culte des images dans tous les pays latins. Ils comprirent que les représentations graphiques, si grossières qu'elles soient, sont le meilleur moyen d'éducation religieuse pour des populations igno-

rantes et barbares. Mais l'art fut frappé de stérilité par la raison même qui l'avait fait maintenir. Exclusivement dominé par la religion qu'il était appelé à servir, il dut se consacrer tout entier à des représentations symboliques. Tous les types étaient fixés d'avance, et la peinture n'était plus un art d'imitation, mais un art purement décoratif. On peut reconnaître une certaine grandeur, malgré l'incorrection du dessin, dans ces mosaïques byzantines de Ravenne, de Palerme, de Venise, où de graves figures de Saints se détachent sur un fond d'or; mais si elles invitent à la prière, il faut s'en tenir à cette émotion pieuse, et ne pas leur demander les qualités des véritables œuvres d'art.

Quant à la sculpture, pour n'être pas absolument proscrite, elle était obligée de se réfugier dans l'orfèvrerie. C'est la forme qu'elle prend habituellement du VIe au XIIe siècle. Elle devient un art purement industriel, dont les ouvrages sont estimés bien moins selon le mérite du travail que selon le prix de la matière employée. Anastase le bibliothécaire, dans son histoire des papes, décrivant les dons faits par Constantin aux églises, cite, entre autres, dix-huit statues en argent massif, savoir : « Le Sauveur assis, pesant

cent vingt livres; les douze Apôtres, pesant chacun quatre-vingt-dix livres; quatre Anges pesant chacun cent vingt livres, avec des pierres précieuses en guise d'yeux ; une lampe d'or avec sa chaîne, vingt-cinq livres, etc. » Il est aisé de comprendre combien tout cela devait tenter les hordes sauvages qui envahissaient l'empire; mais comme elles étaient bientôt converties au christianisme et que les abbés et les moines étaient presque tous romains, les richesses volées finissaient par retourner aux églises et aux monastères.

Les grandes invasions qui ouvrent l'histoire du moyen âge n'ont donc pas arrêté l'essor de l'art, puisque l'art n'existait déjà plus. En Orient, où les barbares ne se sont pas établis, la décadence a été presque aussi rapide qu'en Occident, et la décrépitude byzantine ne vaut guère mieux que la rudesse sauvage du reste de l'Europe. On s'est demandé comment les Byzantins, ayant sous les yeux les chefs-d'œuvre que Constantin avait réunis à Constantinople, et assez heureux pour vivre dans un pays que les barbares n'habitaient pas avec eux, ont pu négliger, de parti pris et sans regrets, cette belle tradition antique, dont l'excellence était démontrée par les ou-

vrages qu'elle avait produits. Ils ne voyaient donc pas ces statues, ou ces statues ne leur donnaient donc pas l'idée de recourir à la nature, elles ne leur enseignaient donc pas que la vérité est l'unique chemin qui mène à la beauté? Le Parthénon était là, debout, presque intact, et ils pouvaient construire des édifices maniérés! Pauvres moines du Bas-Empire, ne les accusons pas trop durement d'avoir si complétement oublié, pendant qu'ils peignaient leurs grandes images de Saints en prière, ces débris mutilés du passé qui avaient fait la gloire de leurs aïeux. S'ils les ont méconnus, nous sommes tous leurs complices. Qui donc, au x[e] siècle, pensait encore à Athènes? qui en parlait? Jamais un nom aussi illustre est-il tombé dans un oubli aussi profond? La Renaissance elle-même y a-t-elle songé? L'indifférence universelle pour les monuments d'Athènes jusqu'au commencement du XIX[e] siècle est assurément le fait le plus étrange et en même temps le plus triste de l'histoire de l'art.

Jean Bellin a été à Constantinople, il a séjourné longtemps en Orient. Ce patriarche de l'école vénitienne s'est-il inquiété de savoir si le Parthénon existait ou non? Squarcione, qui a visité l'Archipel et le Pélopo-

nèse, a-t-il pensé à Athènes? Quand Buschetto fut appelé par les Pisans pour bâtir leur cathédrale, apprit-il à ses élèves que les monuments de la Grèce étaient encore debout? Quoi! Titien, Palladio, Sansovino, en se promenant sur les places de Venise, voyaient chaque jour des navires chargés de marchandises qui cinglaient vers la Grèce ou qui en revenaient, et ils ne se sont pas informés s'il y avait là des statues! On nous dit bien que Raphaël a envoyé un de ses élèves en Grèce, pour dessiner les monuments qu'il y verrait, mais on ne nous dit pas s'il est revenu. Et s'il avait rapporté des dessins, ils auraient donc bien peu frappé Raphaël, puisqu'il n'en est question nulle part. Et Nicolas V, ce pape lettré qui aurait échangé l'univers contre des manuscrits, et Léon X, et Laurent le Magnifique, et tous ces ducs de Ferrare, de Mantoue, d'Urbin, qui certes aimaient l'antiquité et qui la comprenaient, ont-ils songé un seul moment à s'informer si Athènes existait et si elle avait des monuments? Et François Ier, toujours entouré d'artistes et de savants dans son palais de Fontainebleau, François Ier qui envoyait partout chercher des fragments antiques, n'a donc trouvé autour de lui personne pour lui dire : « Vous êtes l'allié du sul-

tan et en relations fréquentes avec lui ; quand votre ambassadeur ira en Turquie, ordonnez-lui d'emmener un artiste et de relâcher à Athènes en passant. » Quand on fouillait de toutes parts le sol de l'Italie pour y trouver des antiquités, quand la découverte d'une belle statue assurait la fortune d'un homme, il ne s'est trouvé aucun aventurier assez hardi ou assez instruit pour se dire : « Si j'allais à Athènes, » aucun prince pour lui dire : « Allez à Athènes. » Chrysoloras et tous ces émigrés de la Grèce que les Médicis appelaient à leur cour pour expliquer Platon, n'avaient donc pas vu le Parthénon ? et s'ils l'avaient vu, ils ne l'avaient donc pas remarqué, car s'ils en avaient parlé, s'ils avaient dit qu'il y avait là des monuments intacts, des statues à profusion, les marbres du British Museum seraient aujourd'hui dans une galerie d'Italie. Il existe pourtant un petit dessin du Parthénon par San Gallo, mais il n'a aucun rapport avec l'original ; une note sur la marge nous apprend que San Gallo tenait d'un Grec un dessin qu'il avait copié sans s'assurer s'il était exact, et que le croquis étant indécis, il l'avait rétabli par conjecture.

Ottfried Muller a découvert à la bibliothèque impé-

riale de Vienne un manuscrit très-curieux, parce qu'il renferme une description topographique d'Athènes, par un lettré grec du xve siècle. C'est un tissu d'erreurs et de non-sens; il change toutes les attributions des monuments et se croit toujours en face des palais de Miltiade, de Thémistocle, de Léonidas [1]. Quant à Phidias et Ictinos, il ne les nomme même pas; il dit que le Parthénon a été bâti par deux architectes nommés Apollos et Eulogios, qu'on suppose, au contraire, être ceux qui l'ont défiguré pour en faire une église. Ses indications, très-précieuses pour nous malgré leurs erreurs, parce qu'elles prouvent l'état où étaient alors les monuments qu'il décrit, sont le seul mot que la Renaissance nous ait laissé sur Athènes. Ce n'est que de nos jours qu'on a songé à étudier ce petit coin de terre d'où est sortie toute notre civilisation. Ne nous étonnons donc pas trop que les moines byzantins n'aient pas été plus curieux des monuments de leur patrie, puisque cette curiosité n'existait ni en France ni en Italie. Qui sait d'ailleurs si, même parmi les artistes de la renaissance, plus d'un n'eût pas trouvé un peu barbare,

1. Vitet, *Histoire de l'art.*

au fond, cette austère simplicité, si éloignée de l'élégance capricieuse de Palladio.

S'ils avaient absolument perdu les traditions du beau, les Byzantins avaient du moins conservé les procédés de l'art industriel, et c'est là ce qui leur assura, pendant le moyen âge, une supériorité réelle sur les pays de l'Occident où l'industrie elle-même avait disparu. Il n'y avait plus, il est vrai, en Grèce, d'artistes dignes de ce nom; mais pour la mosaïque, l'orfévrerie, la bijouterie, la fabrication des meubles, des tissus, des objets du culte, on était obligé de s'adresser aux Grecs. C'est surtout parce qu'elle était voisine de la Grèce que l'Italie a pu sortir plus tôt que le reste de l'Europe de la barbarie du moyen âge. L'empire byzantin conserva très-longtemps des possessions sur le littoral de l'Italie. Les communications ont été à peine interrompues entre la Grèce et quelques villes de l'Italie et de la Sicile, comme Ravenne, Venise, Palerme, dont les édifices se ressentent si évidemment de l'influence de l'Orient. Les moines qui se réfugièrent en Italie pendant la persécution des iconoclastes, les artistes qui y affluèrent pendant les croisades, et surtout à l'époque de la conquête musulmane, furent comme autant d'allu-

vions qui déposèrent successivement en Occident les germes de la renaissance.

Venise, qui la première avait conquis son indépendance, élève Saint-Marc dès les premières années du XIe siècle, avec le secours d'artistes venus de Constantinople. C'est vers la fin du même siècle que les Pisans font venir de Grèce Buschetto pour construire leur cathédrale, et les villes libres de Pistoie, de Lucques, suivent bientôt l'exemple de Pise. A Milan, nous voyons la ville, rasée et détruite de fond en comble par l'empereur Barberousse, se rétablir après la victoire de ses citoyens, et élever sur la porte même des bas-reliefs pour perpétuer la mémoire de cet événement. Florence, qui dès 1010 commence à être indépendante, organise ces puissantes corporations qui devaient exercer sur les beaux-arts une si salutaire influence. Partout les arts apparaissent en même temps; Didier, l'abbé de Mont-Cassin, fait venir de Grèce (1066) des sculpteurs et des architectes pour embellir son monastère; tous les abbés suivent la même voie et rivalisent d'industrie et de savoir pour n'être pas surpassés par les magistrats des cités, qui encouragent de toutes leurs forces le mouvement artistique, littéraire, scientifique, industriel.

II

LA RENAISSANCE ITALIENNE

Si Florence a été le berceau de la renaissance pour la peinture, c'est à Pise que cet honneur revient pour la sculpture. Cimabué et Giotto ouvrirent à l'art des voies nouvelles en revenant à l'étude de la nature. Nicolas de Pise eut comme une révélation devant un bas-relief antique, et cette différence d'origine de la renaissance dans les deux arts n'est pas à négliger, si l'on veut comprendre la voie qu'ils se tracèrent jusqu'à la complète fusion de leurs principes, au xve siècle. Pour les artistes byzantins et lombards, comme pour tous les artistes du moyen âge, la peinture et la sculpture n'étaient pas des arts d'imitation. La difficulté de l'apprentissage consistait dans le maniement de l'outil, dans la connaissance des procédés et dans la reproduction de certains types ou patrons dessinés ou taillés d'avance. La possession de ces types, que le maître faisait mul-

tiplier par ses ouvriers et ses apprentis, constituait une véritable propriété, un fonds de fabrication et de commerce que le père transmettait comme un héritage à ses enfants, ou qui se vendait sous la protection des lois. Quant aux produits eux-mêmes, l'estime qu'ils inspiraient était en raison de leur sainteté, et leur valeur était estimée d'après la richesse des matériaux employés. Quand, après la ligue de Milan, les républiques italiennes se formèrent, il y eut un grand accroissement dans la fortune publique, et l'industrie se perfectionna en tous genres. Le goût public commença à se former, et on se mit à apprécier les débris de statuaire antique qu'on retrouvait enfouis dans la terre. Les citoyens de Pise ayant fait venir de Grèce l'architecte Buschetto pour bâtir leur cathédrale, on plaça dans l'église même plusieurs fragments antiques, entre autres un bas-relief représentant une chasse de Méléagre, qui servit de tombeau à Béatrix, mère de la comtesse Mathilde.

Ce bas-relief excita une grande admiration, et fut le signal d'une révolution dans la sculpture. Nicolas de Pise ne se contenta pas de l'admirer comme tout le monde, il songea à l'imiter, et se mit à l'étudier, ainsi que le petit nombre de morceaux antiques

qu'on connaissait alors. Il put comprendre ainsi, presque sans hésitation, comment la nature peut s'interpréter par l'art, comment certains détails doivent être subordonnés pour en faire valoir d'autres qui seront accentués davantage, comment les parties doivent être distribuées pour former un ensemble. C'est ce qui explique pourquoi Nicolas de Pise est très-supérieur, comme résultat pittoresque, à Cimabué, son contemporain. Celui-ci, en effet, décidé aussi à rompre avec la vieille tradition byzantine, y restait pourtant plongé malgré lui, et quand son esprit inquiet voulait innover, il était comme ces pionniers du Nouveau Monde obligés de se frayer une route dans des forêts inexplorées. On reconnaît, au contraire, dans Nicolas de Pise, un homme qui marche hardiment dans une voie connue, qui sait d'avance dans quel sens et vers quel point il doit diriger ses efforts pour arriver au résultat qu'il désire. Dans ses nombreux ouvrages, l'imitation est partout flagrante ; si l'on compare au bas-relief de la Chasse de Méléagre celui de l'Adoration des Mages, on retrouvera dans ce dernier les mêmes inflexions de membres, les mêmes grandes divisions du corps sous la draperie, le même système de plis, sans ja-

mais y rencontrer de ces allures baroques et de ces mouvements roides et symétriques dont Cimabué ne put jamais se défaire entièrement. La chaire en marbre du baptistère de Pise, les bas-reliefs du tombeau de saint Dominique, à Bologne, sont des ouvrages dignes de compter dans l'histoire de la statuaire. Toutefois, c'est surtout comme architecte que Nicolas de Pise a de l'importance, et il ne faut pas oublier que, pour lui comme pour ses contemporains, la sculpture est plutôt une dépendance de l'architecture qu'un art spécial et régi par des lois qui lui soient propres. On doit à Nicolas de Pise l'église de la Trinité, à Florence, que trois cents ans plus tard Michel Ange admirait encore, et c'est d'après ses dessins que fut élevé à Pise le clocher des Augustins, qui servit de modèle à Bramante.

Jean de Pise suivit glorieusement les traces de Nicolas, son frère, et mourut très-âgé, après avoir formé de très-nombreux élèves et rempli l'Italie de ses nombreux ouvrages. Agostino et Agnolo de Sienne, et surtout Andréa de Pise, marchèrent dans la route ouverte par Nicolas et Jean de Pise. Andréa, qui continua la vieille école pisane, passa vingt-deux années de sa vie à exécuter un porte de bronze re-

présentant l'histoire de saint Jean-Baptiste depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Il est par conséquent le précurseur de Ghiberti dans ce genre. Mais son plus beau titre de gloire est d'avoir formé par ses conseils cette grande école florentine qui vit fleurir en même temps Jacopo della Quercia, Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti, Philippo Brunelleschi, Donatello, Verocchio, etc. Ces maîtres représentent le second âge de la sculpture pendant la renaissance. Car, bien que les successeurs de Nicolas de Pise aient maintenu l'art dans la voie qu'il lui avait tracée, le XIV[e] siècle représente plutôt dans la sculpture un temps d'arrêt qu'une progression. Il en a été de même dans la peinture, où les maîtres venus après Giotto, et qui décorèrent avec lui le Campo Santo de Pise, n'imprimèrent pas à l'art un mouvement aussi rapide que celui qu'il avait reçu dès le début. Bien que Giotto, et surtout Orcagna, aient produit des ouvrages de sculpture remarquables pour le temps, c'est à la vieille école de Pise qu'on doit surtout d'avoir renoué le fil de cette grande tradition de l'art antique, que le moyen âge avait laissé perdre, et si après le premier pas il y eut un moment de repos, cet intervalle ne fut pas stérile

pour l'enseignement; il se forma pendant cette période des artistes qui cessèrent d'être des initiateurs pour prendre place parmi les grands maîtres. Seulement ce ne sera plus désormais à Pise, mais à Florence, que nous verrons s'accomplir le grand mouvement de la renaissance.

Donato ou Donatello ouvrit pour la sculpture une ère entièrement nouvelle, et c'est à lui que les historiens de l'art rattachent le mouvement qui, dans la statuaire, représente la deuxième époque de la renaissance et prépare l'âge d'or. L'Église avait, en général, beaucoup plus encouragé la peinture que la sculpture, et, malgré les efforts des vieux maîtres pisans, les monuments retrouvés de l'antiquité étaient encore trop peu nombreux pour pouvoir exercer une influence tout à fait décisive sur la marche de la sculpture. Au lieu de s'arrêter à une imitation directe des ouvrages de l'antiquité qu'il pouvait avoir à sa disposition, Donatello y chercha moins des inspirations que des leçons sur la manière dont la nature devait être comprise et interprétée. Un naturalisme décidé fut le caractère dominant des premiers ouvrages de Donatello. L'anecdote si naïvement racontée par Vasari et si souvent répétée depuis sur le

crucifix en bois qu'il fit dans sa jeunesse, prouve les tendances contradictoires qui se montraient déjà parmi les artistes.

« Donato, dit Vasari, après avoir achevé le crucifix en bois qui fut placé à Santa Croce de Florence, au-dessous du tableau de saint François peint par Taddeo Gaddi, voulut connaître ce qu'en pensait son ami Brunelleschi ; mais il s'en repentit, car celui-ci lui répondit qu'il n'avait mis en croix qu'un paysan. Piqué de cette critique, Donato s'écria : « Si tu ne « savais qu'il est plus difficile d'agir que de parler, « tu prendrais du bois et tu essayerais toi-même de « faire un Christ. » Brunelleschi supporta patiemment cette boutade, retourna chez lui et y resta enfermé pendant plusieurs mois, qu'il employa à sculpter un crucifix en bois, d'un dessin et d'une exécution si admirables que Donato, en le voyant, laissa rouler par terre les œufs et les autres provisions qu'il apportait pour déjeuner avec son ami. Il ne pouvait se lasser de contempler les bras, les jambes, le torse et l'ensemble de cette figure. Non-seulement il s'avoua vaincu, mais encore il publia partout les louanges de Brunelleschi. Ce crucifix est aujourd'hui à Santa Maria Novella, entre la chapelle

des Strozzi et celle des Bardi de Vernio. » Brunelleschi avait commencé par être sculpteur, comme tous les grands artistes de la renaissance, et ce ne fut qu'à son retour de Rome, quand il eut conçu le projet de son étonnante coupole, qu'il s'adonna presque exclusivement à l'architecture. Il n'est pas probable que ce fut, comme on l'a dit, dans la crainte de rester inférieur à Donatello et à Ghiberti, mais c'est parce qu'il nourrissait une idée qu'il se croyait seul en état de réaliser, et qui devait absorber sa vie.

La population de Florence, comme celle des autres républiques italiennes, était partagée en corps de métiers, très-jaloux de leur indépendance et de leurs droits politiques. Chaque corporation avait sa chapelle, sa bannière, son Saint pour patron, sa salle de délibération, et une foule d'institutions particulières qui appelaient le concours des arts et en faisaient une nécessité encore plus qu'un luxe. La boucherie avait commandé à Brunelleschi un saint Pierre, la menuiserie un saint Marc en marbre. Brunelleschi abandonna ces travaux à son ami Donatello; mais lorsque celui-ci eut fait en terre le modèle de son saint Marc, les consuls de la corporation,

ne le trouvant pas suffisamment fini à leur gré, voulaient qu'il l'abandonnât. Donatello promit de le finir davantage, et, s'il faut en croire le récit de Vasari, le déroba pendant quelque temps à tous les yeux, n'y changea absolument rien, mais le plaça à l'époque voulue dans la niche qu'il devait occuper, et dès qu'il le découvrit chacun se mit à crier merveille. Donatello avait beaucoup étudié les mathématiques avec son ami Brunelleschi, et connaissait à fond toutes les applications que les beaux-arts peuvent tirer de l'optique et de la perspective.

L'histoire de son saint Marc, qui a eu plus d'une fois son analogue sous la renaissance, rappelle er outre le fameux concours qui eut lieu dans l'antiquit(entre Phidias et Alcamène. « On peut dire, écrit Vasari, que Donato travailla plus avec la tête qu'avec les mains. Que d'ouvrages, admirables dans l'atelier, produisent un effet pitoyable dès qu'on les change de place, et même dès qu'on les soumet à un autre jour ! Donato, au contraire, préparait toujours ses figures de telle sorte qu'elles gagnaient au sortir de l'atelier. » Ce fut devant le saint Marc de Donatello que Michel Ange enthousiasmé s'écriait : « Marc, Marc, comment ne parles-tu pas? » Cette admiration pas-

sionnée pour tout ce qui exprime et rend la vie est le caractère dominant de toutes les grandes époques d'art; tout le monde alors juge naïvement sans se préoccuper des systèmes préconçus et des théories d'écoles, qui égarent l'opinion dans les temps de décadence. On se rappelle l'admiration qu'inspiraient, aux débuts de l'art antique, les animaux de Myron qui semblaient vivants.

Ce fut pour la corporation des armuriers que fut exécuté le fameux saint Georges de Donatello. L'ouvrage de lui qu'il estimait le plus était une statue d'homme chauve, qui décorait la façade du campanile de Santa Maria del Fiore et qu'on a surnommée le Zuccone. Il la considérait comme son chef-d'œuvre, et on dit même qu'il avait coutume de jurer par elle, disant : « Par la foi que j'ai en mon Zuccone. » Le premier ouvrage qui avait établi sa réputation avait été une Annonciation, accompagnée de six petits enfants tenant des guirlandes; mais le premier qu'il signa de son nom fut son grand groupe de bronze de Judith et Holopherne. Il fit ensuite son David tenant l'épée à la main, avec la tête de Goliath sous ses pieds, et fut appelé à Padoue pour y faire une statue équestre, qu'on trouva si belle qu'il fut nommé

citoyen de la ville. Il est impossible d'énumérer ici les statues de Donatello qui furent des triomphes pour lui, et les nombreuses madones et bas-reliefs en marbre ou en bronze dont il a rempli l'Italie.

Donatello est un des hommes les plus importants de la renaissance, parce qu'il sert de transition entre les premiers tâtonnements de l'art et la période des grands maîtres qui s'ouvre avec lui. Son dessin n'est pas toujours très-correct ni très-pur, mais il est partout empreint de cette naïveté charmante, de cet amour de la vérité et de la vie qui prélude à l'épanouissement de l'art. C'est bien un Florentin, et son caractère comme ses œuvres indique nettement son pays et son temps. Plusieurs traits de sa vie nous montrent ce qu'il a été. Un marchand génois lui avait commandé son buste, et, l'ouvrage fini, l'accusa de demander un prix trop élevé. Cosme de Médicis fut désigné comme arbitre, et comme le marchand faisait valoir le peu de temps que Donatello avait mis à le faire, celui-ci s'écria que les statues ne se marchandaient pas comme les haricots et précipita par la fenêtre le buste, qui se brisa en mille pièces. Le marchand, qui ne s'attendait pas à cela et qui tenait beaucoup à son portrait, proposa de doubler la somme

s'il voulait le recommencer, mais Donatello ne répondit que par des refus même aux instances de Cosme.

Il était pourtant désintéressé, comme le prouve sa conduite dans le concours pour les portes du baptistère de Florence. Il y avait pris part, ainsi que Brunelleschi, et tous deux firent donner le prix à Ghiberti, encore inconnu à cette époque. Il s'entendait d'ailleurs fort peu aux affaires, et Vasari rapporte que lorsqu'il avait reçu de l'argent, il le plaçait dans un panier, afin que ses élèves et ses ouvriers pussent y puiser quand ils en avaient besoin. Dans sa vieillesse, devenu paralytique et sans ressource, il reçut de Cosme de Médicis un domaine assez considérable, mais son fermier venait toujours se plaindre du vent, de la pluie, des réparations urgentes, du payement des impôts; Donatello rendit le domaine à son bienfaiteur, disant qu'il aimait encore mieux mourir de faim que d'ennui. On lui donna alors une pension qui lui était payée toutes les semaines, afin que son défaut d'ordre ne l'exposât pas à un dénûment absolu. Cet arrangement, dit son biographe, causa un extrême plaisir à Donatello, qui passa joyeux et tranquille le reste de ses jours. Il s'éteignit à quatre-vingt-trois ans (1466).

Sous le rapport de l'enseignement théorique, Donatello se trouvait en désaccord avec son illustre rival Lorenzo Ghiberti. Celui-ci soutenait que l'art de modeler est le dessin du statuaire; Donatello au contraire résumait toute l'étude de la sculpture dans un seul mot : dessiner. Ce point est capital pour la question de l'enseignement, car l'imitation est très-différente dans un dessin et dans un ouvrage modelé. Dans un dessin il y a un contour, et les surfaces qu'il renferme se présentent toutes en perspective, tandis que dans la ronde bosse, l'imitation porte à la fois sur les longueurs, les largeurs et les profondeurs de l'objet. Il en résulte qu'un jeune peintre, qui a contracté dans la manière d'observer une habitude différente de celle du sculpteur, est porté à modifier, d'après les illusions de son œil, des formes dont il n'a pas évalué les saillies sous toutes les faces, tandis qu'un sculpteur qui n'a pas l'habitude du dessin échouera presque toujours dans les enroulements perspectifs d'un membre en raccourci. Qu'il soit utile à un peintre de savoir modeler la forme réelle des corps, à un sculpteur de savoir dessiner leur forme apparente, c'est ce qui ne paraît pas contestable. Mais lequel de ces deux modes de travail doit avoir

le pas sur l'autre dans les premières études? Là est la question.

Quiconque a fréquenté les écoles de dessin a pu remarquer qu'indépendamment des erreurs particulières où peut tomber chaque élève, il y a des défauts qui sont communs à tous les commençants. Tous ont une propension à montrer, dans tout leur développement géométral, des formes que la bosse ou la nature vivante ne présentent à l'œil que modifiées par la perspective. Par un travail spontané de l'intelligence, on substitue involontairement la forme réelle des objets à leur image optique et à leur forme apparente; il faut une attention très-grande, dont un commençant est rarement capable, pour oublier ce que notre esprit nous dit et voir seulement ce que notre œil nous montre. Si nous pensons, par exemple, au mot oreille, l'idée d'oreille se présente à notre imagination dans sa forme positive, c'est-à-dire telle qu'elle est quand la tête est dans un profil parfait; mais si la tête se trouve dans un profil un peu perdu ou se rapprochant du trois-quarts, la forme de l'oreille se modifie, et cette modification est rarement saisie par l'élève, qui, par la paresse naturelle de l'esprit, appelle involontairement à son secours l'idée

qu'il en a, au lieu de forcer son attention à oublier ce qu'il croit savoir, pour imiter ce qu'il voit. Mais si la tête est vue de face, l'oreille, se trouvant en raccourci, ne présente plus à l'élève que des saillies et des lignes sinueuses qu'il ne comprend pas, parce qu'elles ne constituent pas pour son esprit l'idée d'oreille. Aussi dans le dessin d'un écolier représentant une tête de face verra-t-on toujours que la bouche ou les yeux, qui se sont présentés dans tout leur développement, ont été l'objet de toute son application, tandis que l'oreille sera plus négligée. La raison en est bien simple : d'une part il a voulu rendre une forme lisible et évidente, de l'autre une forme modifiée et rendue inintelligible pour un œil sans expérience.

Le premier principe de l'enseignement est d'aller du simple au composé. Or la ronde bosse reproduit les formes du modèle par des formes absolument pareilles. Elle est le dernier mot et l'expression la plus élevée des arts d'imitation, parce qu'elle peut seule imiter avec une perfection absolue, mais elle en est en même temps le principe, parce qu'elle est la manière d'imiter la plus simple et la plus rudimentaire. L'élève qui manie la terre ou la cire peut, à l'aide

d'un compas, vérifier les longueurs, les largeurs, les épaisseurs; il peut, en mesurant la distance qui sépare les têtes d'os, se faire une idée exacte des proportions; il peut, en palpant des doigts les saillies et les creux, comparer avec l'organe du toucher presque autant qu'avec celui de la vue; enfin ses efforts sont toujours dirigés vers un but facile à apercevoir. Il est dans la voie où l'imitation peut arriver aux résultats les plus parfaits, et où les premiers pas risquent le moins de s'égarer. Il y a un véritable contre-sens à demander à un élève inexpérimenté, qui ne peut avoir des formes qu'une idée très-imparfaite, de les modifier d'après les rapports qu'elles ont avec l'organe visuel; il peut y avoir là un exercice pour l'œil, mais cet exercice existe aussi dans une figure modelée, et du moins il a l'avantage d'être toujours intelligible.

Remarquons aussi que, pour exprimer les creux et les saillies, le dessinateur n'a, en dehors de la silhouette, que la ressource de l'ombre et de la lumière. Or, ici encore, c'est une interprétation plutôt qu'une réalité, puisque ces saillies se montrent avec beaucoup plus d'intensité lorsqu'elles accrochent directement la lumière que lorsqu'elles se trouvent perdues

dans une masse d'ombres. Ou bien l'élève se laissera aller à accentuer trop fortement des formes que l'effet rend à peine visibles; et alors il y aura discordance dans l'aspect ; ou bien, entraîné par le charme de l'effet plus que par la précision des formes, il sera porté à négliger celles-ci et à prendre ainsi des habitudes de facilité qu'évitera toujours un jeune sculpteur, obligé, dans sa figure modelée, de déterminer toutes les formes d'une manière absolue, quel que soit le jour qui les éclaire. De là vient que, dans les écoles d'art où l'élève a commencé par modeler, il s'est produit non-seulement des sculpteurs, mais encore, parmi les peintres, de grands dessinateurs, comme cela s'est vu à Florence et dans l'antiquité; tandis que dans les écoles flamande et vénitienne, où les élèves commençaient toujours par dessiner, non-seulement il ne s'est pas produit de sculpteurs, mais encore les peintres ont été d'habiles coloristes plutôt que des artistes amoureux de la forme.

C'est une chose bien remarquable que dans l'école florentine tous les artistes, peintres, sculpteurs ou architectes ont fait leur éducation de la même manière. Nous les voyons tous entrer très-jeunes comme apprentis chez un sculpteur ou un orfévre, ce qui

était la même chose, et consacrer leurs premières années d'études à modeler et à pétrir cette forme qui devait être le fond et la base de leurs connaissances. On peut dire des maîtres florentins qu'ils sont tous sculpteurs, seulement parmi ces sculpteurs les uns font des statues, les autres des tableaux ou des édifices ; la plupart pratiquent indistinctement les trois arts. Benvenuto Cellini ne fait que reproduire les idées qui avaient cours dans son temps quand il dit que le vrai sculpteur peut tout entreprendre, parce que l'étude de la sculpture renferme les principes de tous les arts d'imitation. On peut dire la même chose à propos de l'enseignement dans l'antiquité, où il était certainement beaucoup plus facile d'avoir à volonté de la terre ou de la cire que l'équivalent de notre papier. Il est vrai qu'on pouvait, avec une matière noire ou blanche, dessiner sur de la pierre ou des planchettes de bois, mais il y avait toujours là des difficultés matérielles qui faisaient que les étudiants apprenaient surtout à modeler, et prenaient par cet exercice des habitudes de précision, de netteté et de mesure qu'ils apportaient ensuite dans tous leurs ouvrages.

Il ne faudrait pourtant pas conclure de là que Do-

natello avait tort en prêchant l'étude du dessin. Elle est utile et même indispensable au statuaire, non-seulement pour le bas-relief, mais même pour la ronde bosse. En effet, une statue ou un groupe destiné à être placé dans un monument, à une certaine hauteur, perdra toute la beauté optique de sa disposition s'il a été composé pour l'atelier où il est vu à la hauteur de l'œil, et les calculs qu'un statuaire est obligé de faire, en vue de la place qu'il doit occuper, appartiennent à la science de la perspective, c'est-à-dire au dessin. Une figure, par exemple, dont la tête est renversée en arrière, pourra être d'un effet très-agréable si elle est vue à hauteur d'œil, mais lorsqu'elle sera placée sur le haut d'un édifice, le visage aura entièrement disparu, et le cou et le menton pourront produire sur le ciel la silhouette la plus disgracieuse. C'est ce qui fait que Donatello, très-habile dessinateur, émerveillait ses contemporains, au dire de Vasari, parce que ses statues paraissaient toujours mieux lorsqu'elles étaient en place que quand on les avait vues à l'atelier. Il y a en outre un avantage immense pour le statuaire à pouvoir se rendre compte de l'effet produit par les ombres ; en apprenant à modeler par l'ombre et la lumière, il comprendra bien mieux

les effets du plein air; la ronde bosse doit être le fond principal de ses études, mais il arrive un moment où il doit y joindre celle du dessin. C'est ainsi qu'on procédait chez les maîtres florentins, où l'élève s'exerçait d'abord à modeler, puis à dessiner.

M. Émeric David me paraît tomber dans une grande exagération, lorsqu'il reproche aux sculpteurs florentins et en particulier à Michel-Ange d'avoir trop dessiné. « Si, comparant Michel-Ange à lui-même, dit cet écrivain, on veut apprécier sa sculpture à côté de ses tableaux, si on considère ses statues sous tous les aspects, on ne retrouve plus la même perfection. Les cercles n'ont pas toujours une juste valeur; on reconnaît à regret dans quelques parties les formes du bas-relief, plutôt que celles de la ronde bosse; quelquefois, quand la matière manque, l'artiste, qui l'a reconnu, a donné de la vigueur aux saillies par l'opposition d'un creux exagéré. C'est toujours le feu de Michel-Ange, toujours son enthousiasme; on reconnaît partout la science de l'artiste, malgré ses imperfections, mais ce n'est plus Michel-Ange tout entier. On sent que l'habitude de voir les objets, *comme peintre*, sous un seul aspect, lui faisait oublier quelquefois la justesse des plans et l'harmonie des coupes.

Les études enfin du statuaire dirigèrent dans Michel-Ange le dessinateur; les pratiques du dessinateur nuisirent aux succès du statuaire. »

Cette appréciation me paraît renfermer une double erreur : les études de Michel-Ange, comme peintre, n'ont pas pu nuire beaucoup à Michel-Ange comme statuaire, puisqu'il n'a fait de la peinture que tard et à une époque où il possédait tout son talent de sculpteur. En outre, ce ne sont pas les pratiques du dessinateur qui ont pu entraîner ce grand maître, quand la matière manquait, à donner de la vigueur aux saillies par l'opposition d'un creux exagéré, c'est bien plutôt l'habitude très-dangereuse qu'il avait de tailler le marbre sans avoir exécuté au préalable un modèle assez déterminé. L'éducation de Michel-Ange n'a pas été différente de celle de tous les maîtres florentins. Il a appris en modelant quel est le caractère réel des formes, et en dessinant quelle est leur allure perspective; c'est là la marche normale des études d'un artiste. Tant que les sculpteurs ont été les instituteurs des peintres, comme cela a eu lieu dans l'école florentine, la peinture aussi bien que la sculpture a toujours été en progressant. Quand au contraire les sculpteurs, ou-

bliant le caractère particulier de leur art, ont voulu, comme je le montrerai à propos du Bernin, faire de la couleur avec le ciseau, la décadence s'est produite dans les deux arts à la fois.

Mais si la méthode et l'enseignement forment les artistes, c'est de l'action gouvernementale que dépend l'emploi donné à leurs talents, et ici Florence va encore nous donner des leçons admirables. La seigneurie de cette ville et la communauté des commerçants voulurent faire placer deux portes de bronze à l'église de San Giovanni. On ordonna un concours où furent appelés, sans distinction de nationalités, tous les artistes qui voulurent se présenter. Sept concurrents furent choisis parmi tous les autres. C'étaient Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia, Niccolo d'Arrezo, Francesco di Valdambrina et Simone da Colle. Le sujet demandé comme concours était le sacrifice d'Abraham. D'après le jugement de Vasari, le modèle de Brunelleschi l'emportait par l'entente de la composition, celui de Donatello, par un dessin large et vigoureux. « Les figures de Jacopo della Quercia, dit l'historien des peintres, étaient correctes, mais manquaient de finesse. Le modèle de Francesco di Valdambrina

renfermait de bonnes têtes, mais la composition en était confuse. Celui de Simone da Colle, remarquable par la pureté de la fonte, péchait par le dessin. Niccolo d'Arrezo avait fait preuve d'une grande connaissance du métier, mais ses figures étaient lourdes. Seul le modèle de Lorenzo Ghiberti, que l'on conserve aujourd'hui dans la salle de la communauté des commerçants, était parfait dans toutes ses parties. Le dessin et la composition étaient irréprochables, les figures sveltes et gracieuses, et l'exécution d'un fini précieux et inimitable. Donato et Brunelleschi, frappés de la supériorité de cet ouvrage, se retirent à l'écart, s'interrogent réciproquement et se confessent vaincus. Ils reconnaissent que leur rival, alors seulement âgé de vingt ans, a mieux réussi que tous les autres, et que sa jeunesse fait encore espérer davantage pour la gloire de sa patrie. « Il serait plus « honteux, disaient-ils, de lui disputer la palme qu'il « n'y a de générosité à la lui céder [1]. »

Ghiberti se mit à l'œuvre, et fit une porte entièrement semblable, pour les proportions et les distributions, à celle d'Andréa de Pise et renfermant vingt

1. *Vie de Ghiberti.*

sujets tirés du Nouveau Testament. Il mit vingt ans à faire cette porte, et consacra le même nombre d'années à en construire une autre dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament. On lui doit aussi un saint Jean-Baptiste en bronze pour la communauté des marchands, un saint Matthieu pour les maîtres de la monnaie, un saint Étienne pour les fabricants d'étoffes de laine, une châsse de sainte Zénobie pour les marguilliers de Santa Maria del Fiore, une châsse destinée à contenir les reliques des trois martyrs Prothus, Hyacinthe et Némésius, un mausolée en bronze surmonté de la statue de Leonardo Dati, général des Frères prêcheurs, et plusieurs autres ouvrages qu'il est inutile d'énumérer ici. Mais son œuvre essentielle, ce sont toujours ses deux portes du baptistère de Saint-Jean, dont Michel-Ange disait : « Elles sont dignes d'être les portes du paradis. »

Par l'élévation du style, Ghiberti s'est montré au-dessus de tous ses contemporains; mais si par ce côté il se rapproche de l'antiquité, il en diffère complétement par la manière de comprendre le bas-relief. Les panneaux de ses portes sont de véritables tableaux en bronze, et s'il eût voulu les peindre sur

la muraille ou sur la toile, il ne les aurait pas composés autrement. « Cet ouvrage, dit Vasari, dans son ensemble et dans ses détails, montre tout le parti que peut tirer un statuaire du haut-relief, du demi-relief, du bas-relief, de la disposition des groupes, de la variété des fabriques, des perspectives et de la différence des caractères chez les hommes, les femmes, les enfants et les vieillards. Enfin, ce chef-d'œuvre est parfait dans toutes ses parties et le plus beau du monde. » Cet éloge de l'historien des peintres est certainement mérité, mais on a pu voir combien les principes des Grecs sur le bas-relief étaient différents de ceux qu'a adoptés le grand maître florentin. Ghiberti reçut de la seigneurie un domaine considérable, et fut appelé par ses concitoyens aux plus hautes fonctions publiques, puisqu'il fut un des trois majeurs parmi les douze prudhommes dont se composait la seigneurie. Il avait commencé vers la fin de sa vie une troisième porte, qui devait remplacer celle d'André de Pise, mais qui ne fut jamais terminée.

Il me serait impossible, sans m'écarter de mon sujet, de parler de Jacopo della Quercia, de Michelozzi et d'une foule d'autres sculpteurs célèbres de

cette époque; pourtant je ne puis passer sous silence un homme que revendique l'industrie, mais qui occupe en même temps une place très-importante dans l'histoire des beaux-arts, Luca della Robbia. Vasari nous donne de naïfs détails sur l'ardeur que cet artiste apporta dans ses premières études. Il passait le jour à manier le ciseau, la plus grande partie de la nuit à dessiner, et pour ne pas être obligé de quitter son travail à cause du froid, il se réchauffait les pieds dans un panier rempli de copeaux. Luca della Robbia, bien que connu presque exclusivement par ses terres émaillées, a laissé des bas-reliefs en marbre et en bronze qui, vu l'époque où ils ont été faits, ont de l'importance comme art. Son dessin est correct, quoique un peu froid, son expression est toujours vraie et gracieuse, jamais maniérée.

Après avoir trouvé le secret de vernir la sculpture en terre et de la mettre ainsi, comme le marbre et le bronze, à l'abri des injures atmosphériques, il voulut en outre en varier l'aspect en la coloriant comme une peinture. Cette invention paraissait pouvoir être employée très-utilement comme élément décoratif dans le système architectural, mais, considérée seulement au point de vue de la statuaire,

elle eut pour résultat d'alourdir les touches nerveuses de l'ébauchoir par l'épaisse couche de vernis qu'il fallait appliquer à la surface. En outre, la coloration, en donnant aux figures en relief l'aspect d'un trompe-l'œil, causait plus de surprise que d'émotion véritable, et faisait d'un ouvrage de sculpture plutôt un meuble qu'un objet d'art destiné à nous élever l'esprit par la grandeur et la majesté du style. Luca della Robbia forma, sans sortir de sa propre famille, une école dépositaire de son secret et héritière de son talent. C'est aux della Robbia, fougueux partisans du moine Savonarole, qu'on doit le portrait du fameux prédicateur. Deux d'entre eux entrèrent dans les ordres, et le dernier, Girolamo, vint passer presque toute sa vie en France, où il travailla au château de Madrid, que François Ier faisait bâtir au bois de Boulogne.

Andréa Verocchio, orfévre, perspectiviste, sculpteur, graveur, peintre et musicien, fut le professeur de Léonard de Vinci, et l'un des premiers qui mirent en usage l'art de mouler en plâtre. Une certaine dureté qu'on remarque dans ses ouvrages serait, selon Vasari, le résultat des pénibles efforts qu'il lui fallut faire pour suppléer à son peu de facilité naturelle. Il

se fit d'abord connaître par des ouvrages d'orfévrerie, puis par plusieurs mausolées et statues fameuses, telles que l'enfant en bronze étranglant un poisson, exécuté pour Laurent de Médicis, le tombeau de Jean et Pierre de Médicis, un saint Thomas mettant le doigt sur la plaie du Christ, etc. Mais son œuvre la plus fameuse et qui le place au premier rang parmi les maîtres, est la statue équestre de Bartolomeo Colleone de Bergame, dont l'avait chargé la seigneurie de Venise. Le modèle du cheval était déjà achevé, lorsque le sculpteur Vellano de Padoue, soutenu par la protection de quelques gentilshommes, fut chargé de faire la figure au lieu de Verocchio. Celui-ci, furieux, brisa son modèle et s'enfuit à Florence. La seigneurie lui fit de violents reproches, avec menace d'avoir la tête tranchée s'il remettait les pieds sur le territoire de la république. Verocchio répondit qu'il s'en garderait, parce que la seigneurie, malgré sa puissance, ne pouvait refaire une tête comme la sienne, tandis que lui pourrait toujours refaire, quand il le voudrait, un modèle supérieur à celui qu'il avait brisé. La réponse plut aux Vénitiens, et Verocchio finit par consentir à recommencer la statue équestre, sous la condition qu'il la

ferait seul. Cet ouvrage est peut-être le plus beau monument équestre dû à un ciseau moderne; mais il porta malheur à Verocchio, qui, s'étant échauffé pendant la fonte, fut atteint d'une pleurésie dont il mourut. Voici comment s'exprime Cicognara au sujet de ce monument : « Le cheval de Bartolomeo Colleone, dit-il, semble vouloir descendre de son piédestal. Les mouvements sont pleins d'énergie, sans cependant être exagérés. Les proportions sont grandioses, et les parties anatomiques parfaitement entendues. Le cavalier est majestueux, et, pour être vêtu d'une armure de fer, ne saurait être assis avec plus d'aisance et de souplesse..... Nous ne croyons pas faire injure aux progrès en doutant que depuis on ait jamais produit quelque chose de mieux en ce genre.

Ce fut un monument du même ordre, la statue équestre du duc de Milan, qui illustra Léonard de Vinci comme sculpteur. Cette statue avait coûté à l'artiste dix années de travail; c'est pour elle qu'il entreprit toutes ses études sur l'anatomie du cheval. Quand le modèle fut montré au public, il y eut un tel enthousiasme que, pour les chroniqueurs antérieurs à Vasari, Léonard de Vinci est plutôt un sculpteur

qui peint qu'un peintre qui sculpte. Il eût été bien intéressant pour nous de pouvoir comparer le talent de Léonard de Vinci dans la sculpture à celui de Michel-Ange. Malheureusement, la statue équestre du duc de Milan n'était pas encore coulée en bronze à l'époque de la seconde invasion de l'Italie par les Français. Le modèle en terre servit de cible aux arbalétriers de Louis XII; ils détruisirent un monument dont s'honorait l'Italie à une époque où elle avait le droit d'être difficile.

III

MICHEL-ANGE

Michel-Ange marque le point le plus haut où se soit élevée la renaissance italienne dans la statuaire. On dit quelquefois qu'à l'aspect des œuvres d'un artiste on peut deviner son caractère et presque ses allures physiques. Ce système peut paraître spécieux quand on l'applique à Léonard de Vinci et à Michel-Ange, dont nous connaissons la vie et dont nous pos-

sédons les portraits. Le visage de Léonard de Vinci traduit bien la finesse, l'esprit, l'élégance qui était dans ses habitudes; tandis qu'on trouve dans celui de Michel-Ange cette énergie pleine de rudesse, cette austérité peu aimable dont il a donné tant de preuves. Petit de stature, le corps construit à coups de hache, la tête grosse, le front spacieux et bosselé, cet homme irascible, ami de la solitude, lent à concevoir et prompt à exécuter, qui passa sa vie dans le célibat et n'eut d'affection que pour son art et pour son pays, avait été dans sa jeunesse victime d'un accident qui, en le défigurant, ajoutait encore à la dureté naturelle de sa physionomie.

Le récit de Benvenuto Cellini à ce sujet nous donne des renseignements précieux sur la tournure d'esprit de Michel-Ange lorsqu'il n'était encore qu'apprenti chez Ghirlandajo. Torregiano, arrivant d'Angleterre, fut charmé de quelques dessins qu'il avait vus de Cellini, et lui proposa de l'emmener pour l'instruire dans son art. « C'était, dit l'orfévre florentin, un fort bel homme, très-brave, qui avait plutôt l'air d'un vieux soldat que d'un sculpteur, surtout par ses gestes étonnants, sa voix sonore et un froncement de sourcils capable d'épouvanter même

un homme courageux; il contait sans cesse ses hauts faits avec ces bêtes d'Anglais. Un jour, il vint à parler de Michel-Ange Buonarotti à propos d'un dessin que j'avais fait d'après un carton de cet homme divin. « Buonarotti et moi, nous dit-il, nous allions ensem-« ble, étant enfants, étudier à la chapelle de Mazac-« cio, dans l'église du Mont-Carmel. Il avait l'habi-« tude de se moquer de tous ceux qui dessinaient. « Un jour, entre autres, qu'il me taquinait, il me « poussa à bout, et je lui donnai un si violent souf-« flet à poing fermé, que je sentis les cartilages se « briser sous le coup. Je suis sûr qu'il portera toute « sa vie la marque que je lui ai faite. » Ces paroles excitèrent tant de haine en moi, qui voyais tous les jours les œuvres du divin Michel-Ange, que non-seulement je n'eus pas envie d'aller avec Torregiano en Angleterre, mais que je ne voulus plus le voir. »

Ce fait, qui n'est au fond qu'une marque de brutalité à propos d'une querelle d'apprentis, a attiré sur Torregiano les diatribes les plus violentes de la part de Vasari et de tous les amis de Michel-Ange, et exercé sur toute sa vie une influence fâcheuse. Obligé de s'enfuir de Florence pour échapper au

courroux de Laurent le Magnifique, dont Michel-Ange était le protégé, Torregiano alla d'abord à Rome, prit du service dans l'armée, passa ensuite en Angleterre, où il resta très-longtemps, puis en Espagne, où il exécuta une statue de la Vierge, qui lui fut payée beaucoup moins qu'il ne s'y attendait. Outré de colère, il se précipita vers sa statue et la brisa à coups de marteau; mais comme elle était bénite, il fut accusé de sacrilége et d'hérésie, et mourut dans les prisons de l'Inquisition. Torregiano est un statuaire d'un grand talent, de l'aveu même de Vasari, et il en a laissé des preuves évidentes partout où il a passé. Sa statue de saint Jérôme est un des plus beaux ouvrages d'art qu'il y ait en Espagne, et on dit qu'on conserve encore à Séville un fragment de la Vierge qu'il a brisée et qui est d'une grande beauté.

Michel-Ange était élevé chez Laurent le Magnifique et participait aux leçons que les hommes les plus savants, les littérateurs les plus distingués de l'Italie donnaient aux jeunes Médicis. Cette protection de Laurent date d'une tête de faune que Michel-Ange sculpta à quinze ou seize ans, d'après un fragment antique très-endommagé et qu'il voulut

rétablir tel qu'il avait dû être. « Tu as fait ton faune vieux, lui dit un jour le duc en plaisantant, et tu lui laisses toutes ses dents ; ne sais-tu pas qu'il en manque toujours quelques-unes aux vieillards? » Michel-Ange cassa une des dents et creusa la gencive comme si elle était tombée. Cette tête est aujourd'hui dans la galerie degli Uffizi, à Florence. Laurent avait du plaisir à causer avec Michel-Ange, qui lui plaisait par son intelligence et son assiduité au travail. Comme il était d'ailleurs d'une famille très-noble, Laurent voulut en faire le compagnon de ses enfants. Mais après la mort de Laurent, pendant les troubles politiques qui suivirent l'entrée de Charles VIII en Italie, les Médicis furent renversés, et Michel-Ange quitta Florence. Il étudia avec passion l'anatomie, vers laquelle l'entraînaient les conseils de Ghirlandajo, son maître, et surtout l'exemple de Pollaiuolo, peintre et sculpteur très-habile, et très-versé dans cette science encore toute nouvelle et si nécessaire à la connaissance exacte des formes et des mouvements du corps humain.

Cette époque est celle de la plus grande activité artistique de l'Italie. Les grands maîtres surgissent à la fois de tous côtés, et pourtant, à la génération

suivante il n'y a plus d'école florentine [1]. La chute de la vieille république de Florence, arrivée en 1530, a porté un coup mortel à l'Italie, et l'historien Sismondi fait partir de cette date la décadence politique de ce pays. On ne peut contester l'influence funeste exercée sur le mouvement des arts par les désastres de cette époque et par les changements qu'ils entraînèrent dans les institutions et dans les mœurs de la société italienne. Néanmoins, il faut examiner si la théorie de l'enseignement ne renfermait pas, dans sa période la plus brillante, un principe vicieux, dont le germe, imperceptible dans Michel-Ange et Sansovino, se montre déjà dans les œuvres de Bandinelli, Cellini et Jean de Bologne. Le système d'études employé par ces grands maîtres a été pratiqué après eux par les artistes obscurs de la décadence ; le principe qui avait développé si rapidement l'école florentine,

1.

Michel-Ange.......	né en	1474,	meurt en	1564
Sansovino.........	—	1479,	—	1570
Baccio Bandinelli...	—	1487,	—	1559
Benvenuto Cellini...	—	1500,	—	1570
Jean de Bologne....	—	1524,	—	1608

Après ces maîtres il n'y a plus de noms illustres à enregistrer jusqu'à ceux de Bernin et l'Algarde, qui sont du siècle suivant et n'ont plus aucun rapport avec l'école florentine.

semble en avoir plus tard amené la chute. Dans l'antiquité, au contraire, les traditions qui se perpétuaient dans l'enseignement ont longtemps maintenu la statuaire à une très-grande hauteur. Il importe donc de chercher en quoi elles différaient de celles qui dominaient à Florence pendant la jeunesse de Michel-Ange, et qui, après avoir élevé l'art si haut, n'ont pu le faire vivre au delà d'une génération.

Au sortir de l'obscurité profonde du moyen âge, la statuaire italienne prend naissance chez les vieux maîtres Pisans, à l'aspect d'un bas-relief antique qui semble avoir fait sur eux l'effet d'une révélation. Donatello commence l'école florentine, et ouvre la seconde période de la sculpture en revenant directement à l'étude de la nature et des lois qui constituent la vie. Une observation naïve et consciencieuse, qui n'est pas toujours exempte d'incorrections, est le caractère dominant de ce style. Puis, à mesure qu'on avance dans la Renaissance, l'enthousiasme des artistes va croissant, on veut tout savoir, tout découvrir. Paolo Uccello et Brunelleschi sont arrivés, par la géométrie, à fixer les lois de la perspective, et tout le monde veut étudier les mathématiques. Léonard

de Vinci a fait les études du cadavre dépouillé de sa peau, et tout le monde veut étudier l'anatomie. Les sculpteurs surtout se jettent sur cette étude avec frénésie. Michel-Ange, âgé à peine de vingt ans, s'en va vivre chez le prieur de l'église du Saint-Esprit et lui décore sa chapelle de sculptures; que demande-t-il pour payement? Qu'on lui fournisse des cadavres qu'il pourra disséquer avec passion. Il veut connaître la forme des os, les muscles et leurs insertions, pour comprendre le mécanisme humain. Pour mieux observer le modèle vivant, il veut étudier les organes du mouvement, et remonter ainsi de l'effet à la cause; et toute l'école florentine va faire comme Michel-Ange. Le cadavre deviendra le point de départ des études; on apprendra la construction de chacune des parties du corps humain, afin de les adapter au mouvement qu'on aura conçu. Ici commence l'écueil: celui qui n'a pas dans l'esprit une volonté continuelle d'observation sera bien vite entraîné à travailler de pratique. Quand on croira connaître à fond le corps humain, on négligera d'interroger sans cesse le modèle vivant. Les muscles seront trop comptés, ils agiront tous également, leur forme connue d'avance et exprimée de souvenir se

montrera toujours la même ; avec une science qui s'affichera partout, on se préservera des fautes grossières, mais sans rendre jamais cette vérité qui saisit, et qui est bien plus vivante dans sa simplicité qu'un mouvement outré où tous les ressorts sont tendus au même degré.

L'antiquité n'a jamais été exposée aux mêmes dangers. C'était avec le modèle vivant, observé tous les jours dans les gymnases, que les sculpteurs apprenaient les formes et leur signification, et même lorsqu'ils avaient la mémoire assez meublée pour pouvoir se passer de modèle, ils étaient obligés d'étudier continuellement la nature vivante et animée. Ce n'est pas, on le comprend, que je veuille contester en aucune façon l'immense utilité que la statuaire peut retirer de l'étude du cadavre. Mais cette étude est un moyen et ne saurait être un but : autrement, un chirurgien qui voudrait sculpter arriverait très-vite à pouvoir exprimer la forme humaine ; et l'expérience a souvent démontré qu'il n'en était rien. Un artiste contemporain très-célèbre a, dit-on, brisé un jour un écorché que ses élèves s'avisaient de vouloir apprendre par cœur, disant que l'étude du squelette était bonne, parce que le

système osseux est fixe et invariable, mais qu'il n'en était pas de même du système musculaire, parce que la forme humaine est essentiellement variable et mobile ; un exercice de mémoire aurait donc l'inconvénient, en facilitant l'habileté pratique, d'endormir l'activité de l'esprit qui, chez un artiste, doit être dans un état continuel d'observation. Cette crainte paraît exagérée, et il est certain que la connaissance des muscles, de leurs attaches et de leurs fonctions, aide singulièrement à comprendre les creux et les saillies qui changent à chaque mouvement du corps humain ; voilà pourquoi les études anatomiques sont toujours prescrites aux élèves qui se destinent à la sculpture ou à la peinture. Mais on peut dire que l'étude du modèle vivant, renouvelée tous les jours, est aussi nécessaire à un artiste, et surtout à un sculpteur, que la nourriture est nécessaire au corps ; l'étude du cadavre est un exercice fortifiant pour l'esprit, comme la gymnastique pour le corps, mais ne peut pas suppléer à l'étude de la nature vivante, qui est le principe et le but de l'art.

La haute école florentine était essentiellement savante ; mais ce savoir ne l'a pas empêchée de tomber à plat tout d'un coup. Ces grands artistes, qui sont

comme les satellites de Michel-Ange, et qui à toute autre place paraîtraient des soleils, avaient à la fois la science et l'inspiration, et pourtant il leur a manqué quelque chose. Comme dans ces contes de fées où une seule a été oubliée au banquet, la plus puissante de toutes, de même chez les sculpteurs florentins une qualité est absente, et c'est celle-là qui fait la durée d'une école. Devant tant de beaux ouvrages, on pense au Thésée, à la Vénus de Milo, à toutes ces statues antiques qui possèdent à un si haut degré l'unique chose qui manque aux maîtres florentins : la naïveté; cette naïveté se traduit dans l'ensemble par la simplicité de la pose, dans le détail par ce modelé ingénu qui est le contraire du pédantisme. Voilà le charme irrésistible qui fait qu'on ne peut s'en détacher, et qu'après un tribut légitime d'admiration payée à la Renaissance, on revient encore à l'antique. La vérité, l'observation constante et naïve de la nature, voilà ce que la Grèce nous a enseigné comme le premier principe de l'art, et ce que la renaissance florentine, toute à ses gracieuses fantaisies, a relégué au second plan, n'en faisant qu'un accessoire, au lieu d'y voir la règle et le guide de l'inspiration. Malgré tout ce qu'il y a de séduisant dans

les inventions gracieuses de Cellini, dans les bronzes de Jean de Bologne, on sent que tant de savoir et de génie cachent un germe de mort : l'inspiration y touche à la manière; entre l'une et l'autre il n'y avait que la vérité naïve qui pût élever une barrière infranchissable. Voilà pourquoi la décadence est si près du siècle d'or, la mort si près de la vie.

Cette naïveté qui leur manque, ils n'y pensent pas; ils n'aiment que la science. Quand Vasari, ou Cellini dans ses Mémoires, ont dit bien haut : *Notre savante école,* ils croient avoir tout dit. Vasari parle avec un respect convenable des vieux patriarches de l'art, mais on voit néanmoins qu'il trouve tout cela suranné, à côté de ce qu'on fait de son temps. Pourtant, le vieux Donatello a beau être incorrect, il est telle tête d'enfant de lui qui, dans son modelé tout simple, montre plus de fraîcheur, de jeunesse et d'avenir qu'il n'y en a dans toutes les ingénieuses combinaisons des derniers Florentins. La peinture, au reste, suit la même marche que la sculpture, elle vise à la difficulté pour le plaisir d'en triompher; les raccourcis les plus forcés, les perspectives les plus étranges dominent partout, on fait un étalage pompeux d'un savoir qui finit par devenir plus apparent

que réel, et par ne plus être qu'un pédantisme ignorant. Si Florence a été la patrie des beaux-arts sous la Renaissance, elle a été aussi le berceau du maniérisme, et après avoir montré la route aux autres pays, elle les a égarés par son exemple.

Nul artiste n'a jamais été plus de son pays et de son temps que Michel-Ange, et néanmoins, aucun n'a jamais été plus personnel, aucun n'a apporté dans ses conceptions un caractère plus tranché, plus individuel. Que de volumes n'a-t-on pas écrit sur lui, que de théories n'a-t-on pas développées en s'appuyant sur ses ouvrages! Cependant, il faut le dire, ce qu'on y a vu, ce qu'on y a admiré, c'est ce qu'y ont vu et admiré ces hommes de décadence qui ont plié sous un fardeau trop lourd pour leurs épaules; mais ce qu'on refuse d'y voir, ce qu'on est tout près de lui contester, c'est précisément ce qui lui a permis de s'élever si haut, l'observation de la nature. Dès qu'on a prononcé le nom de Michel-Ange, on parle d'idéal, on dédaigne de rappeler l'observation et l'étude, on admire le résultat, on se refuse à voir le principe, on nous peint un Michel-Ange de fantaisie, qui se frappe le front pour en faire sortir des merveilles, un artiste tel enfin qu'ont été ses succes-

seurs dégénérés, que l'absence de vérité dans l'imitation conduisit à un maniérisme incurable; c'est méconnaître le vrai Michel-Ange de l'histoire, observateur incessant de la nature, et poursuivant des rêves qui peuvent être impossibles dans leur ensemble, mais qu'il rend probables par un côté toujours vrai dans le morceau.

M. Taine a résumé dans son cours de l'École des beaux-arts toutes les appréciations qu'on a l'habitude de faire sur Michel-Ange. « Cela est-il suffisant, dit-il après avoir parlé de l'imitation de la nature, et trouve-t-on que les œuvres d'art se bornent simplement à reproduire les rapports des parties? Point du tout; car les plus grandes écoles sont justement *celles qui altèrent le plus les rapports réels*. Considérez, par exemple, l'école italienne dans son plus grand artiste, Michel-Ange, et, pour préciser vos idées, rappelez-vous son chef-d'œuvre, les quatre statues de marbre placées à Florence sur le tombeau des Médicis. Ceux d'entre vous qui n'ont pas vu l'original en connaissent au moins les plâtres. Certainement, dans ces hommes, surtout dans ces femmes couchées qui dorment ou s'éveillent, les proportions des parties ne sont pas les mêmes que dans les per-

sonnages réels. On n'en trouverait pas de semblables, même en Italie. Vous y verrez de jolis jeunes hommes bien habillés, des paysans qui ont les yeux luisants et l'air sauvage, des modèles d'académie qui ont les muscles fermes et les gestes fiers; mais ni dans un village, ni dans une fête, ni dans les ateliers, en Italie ou ailleurs, aujourd'hui ou au XVIe siècle, aucun homme ou aucune femme réelle n'a ressemblé aux héros indignés, aux vierges colossales et désespérées que le grand homme a étalés dans la chapelle funéraire. C'est dans son propre génie et dans son propre cœur que Michel-Ange a trouvé ces types[1]. »

Voilà qui est bien, et tout cela est parfaitement juste, mais il aurait fallu ajouter que c'est par une étude incessante de ces paysans à l'air sauvage, de ces modèles d'académie qui ont les muscles fermes et les gestes fiers, que le grand maître a pu s'élever à l'idéal. Et quand le professeur nous dit[2] que Michel-Ange, dans ses figures, « a allongé le tronc et les membres, tordu le torse sur la hanche, creusé les orbites, sillonné le front de plis semblables au froncement des sourcils d'un lion, enflé sur l'épaule une

1. Taine, *Philosophie de l'art,* p. 46.
2. *Ibid.*, p. 48.

montagne de muscles, roidi sur l'échine les tendons et les vertèbres cramponnés les uns sur les autres, comme une chaîne de fer trop tendue, dont les anneaux vont se briser, » il devait dire en même temps que ces vertèbres cramponnées et ces montagnes de muscles sont rendues avec un modelé d'une telle justesse d'imitation, que le fantastique prend un air de vérité, que le rêve, dont le cerveau d'un grand artiste a conçu l'ensemble, est revêtu dans toutes ses parties d'une réalité saisissante, qu'on y retrouve malgré tout l'homme et la femme véritables, tels que nous les voyons tous les jours. Autrement, on ne nous montre qu'une des faces de Michel-Ange, et on fait comme ceux qui, venus après lui, ont perdu son école en croyant suivre ses principes.

Il faut étudier les beautés de l'antique, disait Louis David, pour trouver les mêmes beautés dans le modèle, mais c'est l'esprit du modèle qu'il faut suivre pour le rendre bien d'après l'antique. Voilà en quelques mots toute la théorie de l'étude des maîtres. Mais quand on voulut étudier Michel-Ange, ce fut le contraire qu'on fit. Frappés de la grande allure de ses personnages, les Florentins voulurent l'imiter, et se mirent à travailler de pratique sans s'occuper de

la nature, tandis que lui, c'était l'œil fixé sur elle qu'il avait conçu ses types. La base des arts du dessin est toujours l'imitation. Le petit berger Giotto cherchant à reproduire l'image de sa chèvre, voilà le point de départ; entre les divers objets que lui offre la nature, l'artiste fait un choix, c'est la seconde phase; puis enfin, toujours observant et copiant la réalité, il anime son œuvre par ce souffle intérieur que nous nommons l'idéal. L'idée de beauté que l'artiste porte en lui-même doit prendre la nature pour support et pour point d'appui. De même que le lierre se dessèche et meurt s'il ne s'attache à l'arbre par de fortes racines, quand l'idée de beauté ne s'appuie pas sur la vérité l'art s'étiole et disparaît. Mais, réciproquement, l'art s'abaisse dès que la recherche de la beauté ne s'ajoute pas à l'observation de la nature. Seulement, après être descendu dans les bas-fonds du réalisme, l'art peut encore se relever; il suffit quelquefois de l'impulsion énergique d'un homme de goût pour le ramener dans la bonne voie. Mais si jamais les théoriciens du *chic* persuadaient à l'artiste de suivre les inspirations de son cœur sans s'inquiéter des réalités matérielles, une telle doctrine serait mortelle pour l'art, et plusieurs générations, plu-

sieurs siècles peut-être seraient insuffisants pour ramener un autre Giotto qui devine de nouveau l'art en copiant sa chèvre.

Les études de Michel-Ange et le milieu artistique où il s'est formé nous expliquent la nature de son talent. L'art florentin n'a jamais été, comme l'art grec, préoccupé par une idée de beauté abstraite et absoue, résultant de l'harmonie et de la mesure. Ce qui frappe tout d'abord dans les figures de cette école, c'est la fière tournure dans l'ensemble et l'accentuation dans le détail. Considéré isolément, MichelAnge-nous étonne toujours, mais si on le juge au milieu des autres Florentins, on voit qu'il est seulement l'expression la plus complète d'une école, et qu'il n'est pas cette école à lui tout seul; c'est un point culminant, non un point isolé. C'est bien moins dans le caractère physique des formes que dans leur intimité morale qu'on peut reconnaître l'énergique personnalité de Michel-Ange et cette inspiration décidée qui ne connut jamais ni défaillance ni hésitation. Il écrivait sur le piédestal de sa statue de la Nuit : « Dormir est doux, et encore plus être de pierre, tant que durent la misère et la honte. Ne rien voir, ne rien sentir est mon bonheur; ainsi, ne

m'éveille point. Ah! parle bas! » Tout, dans sa vie comme dans ses œuvres, annonce le désespoir profond d'une âme généreuse devant l'injustice partout triomphante, la patrie détruite, l'oppression sans espoir de délivrance, la corruption universelle. « Il ne me reste plus que le courage de mourir, » écrit-il dans une de ses lettres.

La plus vive affection qu'on lui ait connue était pour son vieux domestique, qu'il soigna d'une manière si touchante pendant une longue et cruelle maladie. « Je l'ai gardé vingt-six ans avec moi, écrit-il à Vasari, et je l'ai toujours trouvé parfait et fidèle. Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et l'appui de ma vieillesse, et il m'échappe en ne me laissant que l'espérance de le revoir dans le paradis. Il ne regrettait pas la vie, il s'affligeait seulement en pensant qu'il me laissait, accablé de maux, au milieu de ce monde trompeur et méchant. Il est vrai que la majeure partie de moi-même l'a déjà suivi, et tout ce qui me reste n'est plus que misères et que peines. »

Pour comprendre la tournure d'esprit de Michel Ange, il faut savoir ce qu'il était et ce qu'était son temps. Descendant de l'antique et très-noble famille

des Canossa, illustres par leur alliance avec le sang impérial, qui avaient possédé la seigneurie de Mantoue et donné des podestats à Florence, il appartenait à cette classe de nobles indigents à qui les révolutions successives de Florence avaient tout enlevé, et qui venaient s'inscrire dans les corps de métiers pour chercher à relever leur position par le travail. Mais le père de Michel-Ange était un noble têtu qui n'admettait pas qu'on pût déroger et se mettre au niveau des circonstances. Aussi, quand son fils lui parla de se faire *tailleur de pierre,* comme on disait alors, il s'indigna, et quand Laurent le Magnifique voulut insister auprès de lui, il répondit fièrement : « Je n'ai jamais exercé aucun art; je vis de mes faibles revenus avec le peu de bien qui me reste de mes ancêtres. » Il finit pourtant par céder avec dédain aux instances du jeune homme, qui voulait être apprenti, et Michel-Ange entra chez l'orfévre Ghirlandajo. Mais au bout de peu de temps, il fut admis dans le palais de Laurent sur un pied d'égalité parfaite avec ses enfants. Laurent le reçut-il ainsi parce qu'il le devina, ou fût-ce, comme le disent ses ennemis, parce qu'un bourgeois parvenu aime toujours à se faire le protecteur d'un jeune noble? Peu importe.

Pendant quatre ans Michel-Ange vécut à sa table, ami et compagnon d'études du jeune homme qui devait être Léon X. Ce fut le seul temps heureux de sa vie.

Les événements se succèdent en Italie avec une incroyable rapidité. A la mort de Laurent le Magnifique, Pierre II prend le pouvoir et livre aux Français les forteresses de la Toscane, trahison qui entraîne son expulsion. Savonarole tout-puissant s'élève contre les crimes de Rodrigue Borgia, élu pape sous le nom d'Alexandre VI, et meurt lui-même sur un bûcher; pendant cinq ans Florence ne cesse d'être en proie à une agitation fiévreuse. Soderini parvient à maintenir quelque temps la république, mais en 1512 les Médicis rentrent à Florence pour en être chassés de nouveau peu d'années après. Les armées françaises ou espagnoles parcourent en tous sens l'Italie, qui est partout traitée en pays conquis. En 1527, Rome est saccagée par les troupes du connétable de Bourbon, et devient victime d'un pillage tel qu'on n'en avait pas vu depuis Genseric et ses Vandales. Les fresques de Raphaël sont endommagées par des furieux; tous les artistes qui vivaient à Rome sont rançonnés, faits prisonniers et fuient à demi nus, si bien qu'à un moment, et au plus beau moment de la re-

naissance, on put croire que tout était fini. Toutes les villes italiennes passaient tour à tour sous le joug de l'étranger : Florence seule tenait encore. Le pape et l'empereur réunis viennent l'assiéger : pendant onze mois c'est Michel-Ange qui la défend comme ingénieur des fortifications.

Républicain par conviction, mais lié par la reconnaissance à la famille qui veut asservir son pays, il n'hésite pas, et prend parti pour la seule ville d'Italie qui soit encore italienne de cœur et de principes. Après la prise de la ville, en 1530, il quitte sa patrie; mais quand à Rome, où il demeure, le grand-duc vient faire un voyage, Michel-Ange, alors dans une extrême vieillesse, se rappelle ce qu'ont été pour lui les Médicis, et va faire visite à son prince : celui-ci force le vieux républicain à s'asseoir et se tient debout devant lui tant que dure la visite. Mais c'est en vain qu'on lui fait les offres les plus généreuses pour le faire rentrer dans sa patrie asservie. En 1564 Michel-Ange meurt : on se préparait à Rome à lui faire de splendides funérailles, mais la nuit même de sa mort son corps est enlevé furtivement et amené à Florence dans une caisse à marchandises. Le prince alors lui fait faire des obsèques magnifiques dans sa

ville natale, tandis que Vasari et les autres courtisans publient partout que si Michel-Ange n'est pas revenu habiter Florence c'est seulement parce que l'air de cette ville ne convenait pas à sa santé, mais que d'ailleurs il est mort en sujet fidèle et dévoué à la bonne cause. Par ce moyen on évitait une manifestation républicaine.

Ainsi, Michel-Ange, républicain sincère, a assisté à la chute des républiques italiennes; patriote ardent, il a été pendant quarante ans de sa vie témoin d'une suite continue d'invasions étrangères; artiste enthousiaste, il avait prévu la décadence des arts, et il l'a vue s'accomplir d'une façon irremédiable; catholique zélé, il a assisté aux déchirements de l'Église, à qui la Réforme enlevait la moitié de l'Europe; chrétien austère, il a passé sa vie au milieu de ces cardinaux épicuriens qui, laissant à l'Inquisition le soin de défendre leur religion par des bûchers, ne songeaient qu'à réciter des vers latins et à composer des sonnets amoureux. Après avoir commencé sa longue carrière au milieu de l'époque la plus brillante de la Renaissance, il a tout vu tomber autour de lui, et sa triste vieillesse a survécu à tout ce que l'Italie avait produit de grand.

Léonard de Vinci, Raphaël, André del Sarte, Savonarole, Arioste, Laurent le Magnifique, Jules II, Léon X, Machiavel, Christophe Colomb, ses contemporains, l'avaient précédé dans la tombe, et Titien, le seul survivant de la grande race, était bientôt centenaire. Il s'était fait autour de Michel-Ange une effrayante solitude; tout avait disparu, grands talents et grands caractères, et l'Italie, la première nation de l'Europe, était devenue, selon la prophétie de Savonarole, la risée et l'opprobre du monde. Michel-Ange a vu ou prévu tout cela. Il a senti tout se rapetisser autour de lui, les hommes et les choses, et voilà pourquoi, rentré en lui-même par la méditation, il a tout grandi outre mesure.

Pour savoir dans quelle sphère d'idées vivaient les artistes dans le siècle qui a suivi celui de Michel-Ange, il suffit de lire la lettre écrite par l'Albane au cardinal de Savoie, qui lui avait commandé un tableau : « Je n'ai voulu placer dans les forges de Vulcain ni Brontès ni les autres cyclopes; j'ai mieux aimé y peindre trois jeunes amours, attendu que les chairs de ces enfants forment une opposition plus piquante avec les tons bruns de celles de Vulcain. J'ai dû, en outre, me conformer dans ce choix au

désir de Votre Altesse sérénissime, car M. l'ambassadeur m'avait dit que vous étiez bien aise que je représentasse un grand nombre d'amours perçant de leurs traits irrésistibles le marbre le plus dur, l'acier, le diamant et les cœurs mêmes des Dieux. » Qu'aurait pensé Michel-Ange de ces miévreries, lui qui, à dix-huit ans, haussait les épaules au seul mot de plaisir? Qu'a-t-il dû penser dans sa vieillesse en voyant une servilité universelle remplacer la fière énergie des mœurs républicaines, à l'agitation fiévreuse des factions succéder des intrigues d'antichambre ou d'alcôve, et la plaie du sigisbéisme devenir un des caractères des mœurs nationales? Ce qu'il a éprouvé, il nous le dit partout dans ses œuvres. Ne lui demandez pas la beauté calme qu'avait rêvée la Grèce, il ne l'a jamais connue : au fond il aime mieux les Titans que les Dieux. Il n'est pas davantage capable de goûter les douceurs de l'extase chrétienne; la Bible lui convient bien mieux que l'Évangile. Jérémie pleurant et maudissant est plus à sa portée que Jésus laissant venir à lui les petits enfants, et quand il veut peindre le Christ, il le représente en colère. Tout ce qu'il fait est empreint d'une sombre et sauvage tristesse.

Qui ne s'est senti ému en contemplant les deux Captifs du Louvre? L'un, les mains liées derrière le dos, semble se consumer en efforts impuissants; l'autre, accablé des souffrances du corps et de l'esprit, est admirable de dignité, de courage et de résignation. Si les attitudes sont un peu forcées, le modelé des chairs est rendu avec une incroyable vérité. « Peut-être, dit Roscoe, n'y eut-il jamais d'hommage plus involontaire que celui que l'admiration arracha au sculpteur Falconnet, qui, ayant affecté en toute occasion de critiquer le style de Michel-Ange sans avoir jamais été à portée d'examiner aucun de ses ouvrages, obtint enfin la permission de voir deux statues de ce grand homme, qui avaient été apportées en France par le cardinal de Richelieu. « J'ai vu Michel-Ange, s'écria l'artiste « français, il est effrayant! » Les ouvrages qui donnèrent lieu à cette exclamation sont précisément nos deux Captifs, que M. Lenoir trouva, en 1793, abandonnés dans une écurie, et qu'il sauva comme tant d'autres chefs-d'œuvre, en les faisant acquérir par l'État.

Ces deux statues devaient faire partie du mausolée de Jules II, dont Michel-Ange avait fourni le plan; le

pape était tellement ravi du projet qu'il lui présenta, que Rome ne possédant pas d'édifice en rapport avec ce mausolée colossal, il résolut de raser la vieille église de Saint-Pierre pour en rebâtir une nouvelle, plus digne d'être la première basilique de la chrétienté. Toutefois, c'est au Vatican, et non à Saint-Pierre de Rome, qu'est ensevelie la dépouille mortelle de Jules II. Le tombeau du souverain pontife avait été conçu d'une façon véritablement grandiose. Mélange de sculpture et d'architecture, il offrait à sa base un massif quadrangulaire orné de niches d'où sortaient des Victoires; des Caryatides auxquelles s'adossaient des figures de captifs devaient décorer les angles, et sur cette première construction s'élevait un massif plus petit, enrichi de figures colossales de prophètes et de sybilles; le tout était couronné d'une masse pyramidale ornée de figures allégoriques en bronze. Le mausolée qu'on voit à Saint-Pierre-aux-Liens n'est qu'une très-faible partie du monument dont Michel-Ange avait soumis le dessin à Jules II.

Parmi les statues qui furent exécutées dans cet immense projet, la plus célèbre est la grande figure de Moyse. Aucun ouvrage peut-être, dans la statuaire

moderne, n'a trouvé des admirateurs aussi passionnés, des détracteurs aussi ardents. Vasari, après l'avoir exalté dans les termes les plus pompeux, conclut en disant : « le travail en est si parfait que Moyse peut aujourd'hui plus que jamais s'appeler ami de Dieu, puisqu'il a voulu, par préférence à tout autre, rassembler et préparer ainsi son corps pour qu'il ressuscitât par les mains de Michel-Ange. » Mais quand, au dernier siècle, Winckelmann et ses partisans se mirent à exalter par-dessus tout cette haute convenance qui est le premier principe de l'art antique, le Moyse fut beaucoup attaqué à cause de la ressemblance qu'il avait, disait-on, avec un Satyre, et Richardson écrivait : « Ce Moyse ressemble si fort à un bouc, qu'il faut ou que Michel-Ange l'ait fait à dessein, comme il n'en était que trop capable, ou qu'il se soit trompé dans l'idée du caractère, et qu'au lieu de l'élever, comme il le devait, jusqu'au plus haut degré de la nature humaine, il l'ait abaissé vers la brutalité. »

Falconnet, qui se serait cru déshonoré s'il avait été un moment d'accord avec les puristes, s'émerveille, au contraire, de ce que Michel-Ange, préoccupé par l'idée universelle de Pan, qui représente

toute la nature, a cherché dans les images existantes du Dieu de l'Arcadie le type du grand législateur des Hébreux, mais en lui donnant dans l'allure bien plus de grandeur et de fierté que les anciens n'en avaient mis dans leurs Ægipans. Il en trouve l'expression sublime, et voit la loi divine écrite entre ses sourcils. Mais s'il est grand partisan de cette statue comme conception poétique, il en critique l'ordonnance avec une dureté inouïe : « Un homme, dit-il, vêtu d'une espèce de simple camisole qui lui laisse les bras nus jusque par-dessus les épaules, ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur. Le défaut d'expression et de convenance est tout aussi frappant. Un homme qui d'une main tient le bas de sa barbe, et dont l'autre main, sans action, est posée sur son ventre, n'exprime rien, absolument rien. Il ne dit pas un mot de ce que Moyse avait sans cesse à dire à son peuple indocile..... Oubliez que Michel-Ange en est l'auteur..... Si je vous envoyais de ma façon l'esquisse d'un pareil Moyse, je sais ce que votre amitié pour moi en saurait faire; et votre amitié aurait bien raison [1]. » Puis, comme en réalité Falconnet n'aimait que les statuaires italiens et fran-

1. Falconnet, I, 324.

çais du XVIIe siècle, il établit entre le Moyse et une statue de l'Algarde une comparaison qui, bien entendu, est toute à l'avantage de ce dernier. Le même Falconnet dit, en parlant du Bacchus de Michel-Ange : « C'est une statue maniérée, d'une étude fausse; les chairs en sont rondes, bouffies, soufflées, le dessin incorrect dans presque toutes les parties..... Un statuaire rougirait d'en avoir fait la tête, et la tête est quelque chose dans une statue [1]. »

Si on veut retrancher de ces critiques ce qu'elles ont de violent et d'exagéré, on reconnaîtra pourtant que le principe n'en est pas absolument erroné, surtout si on compare les ouvrages de Michel-Ange aux chefs-d'œuvre de la statuaire antique. Dans la Vénus de Milo, dans le Torse du Belvédère, dans le Laocoon, ce qui frappe tout d'abord, c'est l'admirable sentiment de la mesure, l'équilibre harmonieux qui en balance toutes les parties et donne à l'esprit une quiétude absolue. Le Moyse, la Pietà, les figures des tombeaux des Médicis nous étonnent, au contraire, par l'accentuation. Devant les chefs-d'œuvre de l'antiquité on est enthousiaste ou indifférent, suivant qu'on comprend plus ou moins, mais on se dispute

1. Falconnet, I, 338.

rarement; tandis qu'il est bien difficile de juger les ouvrages de Michel-Ange sans y mettre de la passion. Seulement, qu'on soit son partisan ou son adversaire, il y a une impression dont on ne peut pas se défendre, c'est l'étonnement que produit toujours une puissance gigantesque.

La place de la Loggia dei Lanzi, à Florence, est ornées de statues qui présentent comme un résumé de l'histoire de la sculpture florentine : la Judith, tenant la tête d'Holopherne, par Donatello; le David de Michel-Ange; le Persée, tenant la tête de Méduse, par Benvenuto Cellini; le groupe d'Hercule et Cacus, par Bandinelli; la célèbre fontaine de l'Ammanato, où Neptune, debout sur un char en forme de conque, est traîné par quatre chevaux et accompagné de Tritons et de Néréides. Le David enfant fut le résultat d'une sorte de concours entre Michel-Ange et Léonard de Vinci. Il y avait un énorme bloc de marbre dans lequel un sculpteur primitif, élève de Giotto, avait fait l'ébauche d'une figure gigantesque, et comme cet ouvrage imparfait encombrait inutilement la voie publique, on s'adressa à Léonard de Vinci pour savoir s'il y aurait moyen d'en tirer parti. Celui-ci répondit que pour faire de ce bloc

une statue, il faudrait rapporter des fragments. Michel-Ange prit l'engagement d'en faire une statue d'une seule pièce, et de ce bloc informe sortit la figure colossale de son David.

Le Persée de Cellini, l'Hercule et Cacus de Bandinelli, établissent nettement les tendances de l'école florentine après Michel-Ange; ils rappellent ces énergies étranges qui, depuis la chute politique de l'Italie, ne trouvaient plus leur emploi dans la lutte des partis, et se dépensaient tout entières dans des haines individuelles. Cellini, à la fois artiste et spadassin, avait toujours un poignard sur son établi d'orfévre, tout en croyant sincèrement, comme on le voit par ses Mémoires, que sa manière de vivre était celle d'un honnête homme; Bandinelli, cet artiste envieux qui détruisit, dit-on, les cartons de Michel-Ange, passerait, d'après les récits de Vasari et de Cellini, pour un scélérat digne de la potence, si la passion furieuse qui les a dictés se laissait moins apercevoir. La Nymphe de Fontainebleau suffirait pour montrer que Cellini était autant un sculpteur qu'un orfévre, mais le Persée est de toutes ses œuvres celle qu'il estimait le plus, et avec raison.

Cellini était un grand admirateur de l'antiquité;

Bandinelli, au contraire, soutenait des théories qui ont été reprises par nos romantiques de 1830. Un jour, que Cellini venait d'expliquer avec enthousiasme devant le grand-duc les beautés d'un fragment antique récemment découvert, Bandinelli entra. « Il jeta les yeux, dit Cellini dans ses Mémoires, sur la caisse où était la statue découverte, secoua la tête avec un malicieux sourire, et, s'adressant au duc, il lui dit : « Seigneur, ce sont de ces choses « dont j'ai si souvent parlé à Votre Excellence; « qu'elle sache que les anciens n'entendaient rien à « l'anatomie, aussi leurs ouvrages sont-ils remplis « d'erreurs. » Je gardais le silence, sans faire attention à ce qu'il disait, et même je lui tournais le dos. Dès que cet imbécile eut fini son babillage, « Benve- « nuto, me dit le duc, ce qu'il dit à présent est pré- « cisément l'opposé de ce que tu viens de me démon- « trer par de si beaux raisonnements; ainsi donc, « défends un peu ton opinion. » A ces mots, que le duc me dit avec beaucoup d'affabilité, je répondis : « Monseigneur, Votre Excellence doit savoir que « Baccio Bandinelli est un composé de mal, et qu'il « a toujours été ainsi : de façon que tout ce qu'il re- « garde avec ses yeux de méchanceté se change aus-

« sitôt en ce qu'il y a de plus mauvais, quelle que « soit l'élévation et le mérite des objets [1]. »

Cellini, parlant de son rival, ne manque jamais de l'appeler un dégoûtant scélérat; quant à Bandinelli, il est impossible de traduire en langue française les qualifications dont il gratifie son ennemi. Voici le jugement que Cellini porta de l'Hercule et Cacus en présence de l'auteur et du grand-duc : « Notre savante école dit que si on coupait les cheveux à ton Hercule, il ne lui resterait pas assez de tête pour contenir sa cervelle, et qu'on ne sait pas si son visage est celui d'un homme, ou d'un lion, ou d'un bœuf, qu'elle n'est pas à l'action, qu'elle est mal attachée au cou, et avec si peu de savoir et de bonne grâce qu'on ne vit jamais rien de pareil; que ses deux épaules ressemblent aux deux paniers d'un âne, que les mollets et les autres muscles ne sont pas copiés sur la nature humaine, mais sur un mauvais sac de melons qu'on aurait appuyé tout droit le long d'un mur; qu'on ne sait vraiment pas de quelle manière les deux jambes sont attachées à ce torse hideux [2], etc., etc. » Il ne faut pourtant pas conclure

1. *Mémoires de Cellini,* II, 170.
2. *Ibid.,* 172.

de ce jugement d'un rival, que Bandinelli fut sans talent. Mais il appartient complétement par ses œuvres comme par son caractère à cette seconde moitié du xvie siècle, où les passions violentes, ne trouvant plus d'aliment dans la vie politique depuis la chute de la liberté, se traduisaient dans l'inspiration artistique par la contorsion des mouvements et l'exagération des formes. Parmi les artistes qui s'inspirèrent de Michel-Ange ou reçurent ses conseils, il faut ranger Jean de Bologne, dont le Mercure volant, le Jupiter colossal, le Samson terrassant un Philistin, ont acquis une si grande et si légitime réputation.

Sansovino (1479-1570), de cinq ans seulement plus jeune que Michel-Ange, fut à la fois son collaborateur et son rival dans les travaux de restauration des statues antiques qui décorent le belvédère du Vatican. Si Michel-Ange n'avait pas existé, Sansovino eût peut-être passé pour le premier sculpteur de l'Italie; mais leurs talents ont peu d'affinité. Ami d'André del Sarte, Sansovino est un sculpteur fin et élégant plutôt que robuste et fiévreux. Sa statue en marbre de Bacchus fut considérée comme un des plus beaux ouvrages du temps. Dépouillé et chassé de Rome pendant le pillage de la Ville éter-

nelle par les soldats du connétable de Bourbon, Sansovino voulait passer en France, où l'appelait François Ier, mais il fut retenu à Venise, où il fit une Vierge en marbre pour l'église de Saint-Marc, et occupa la place d'architecte de la république. Un Saint Jean-Baptiste très-célèbre, les statues colossales de Mars et Neptune, à l'entrée de l'escalier des Géants, les quatre Évangélistes qui ornent la balustrade de Saint-Marc, et surtout les portes de bronze de la sacristie de la même église, qui rappellent un peu celles de Ghiberti à Florence, sont les principaux ouvrages de ce maître. Il dut sans doute à l'amitié d'André del Sarte et de Raphaël le caractère de mesure et de modération relative qui lui font une place à part au milieu des contemporains de Michel-Ange. Mais son long séjour à Venise l'empêcha d'exercer une grande influence dans sa patrie, et l'école florentine tomba de plus en plus dans la manière.

IV

LA DÉCADENCE

Il y a dans l'histoire des beaux-arts, comme dans l'histoire politique, des hommes dont le nom seul résume toute une époque. Le cavalier Bernin est de ce nombre; c'est à lui que se rattache toute la théorie de la décadence dans l'art moderne. Comme ces philosophes qui, partant d'une idée fausse, en déduisent des conséquences d'une logique admirable, le Bernin a déployé un merveilleux talent dans une voie funeste à l'art. On l'a comparé à Rubens, mais le peintre flamand est plus passionné, le sculpteur italien plus théâtral. Rubens improvise, Bernin déclame. Sa réputation, de son vivant, a été colossale; quand l'art a changé de voie pour retourner aux principes de l'antiquité, la réaction contre lui a été jusqu'à l'injustice. Il n'est pas donné à un homme sans talent d'exercer sur ses contemporains une influence aussi décisive. Comme il faut insister princi-

palement sur les hommes dont le talent a imprimé à l'art une marche ascendante ou rétrograde, essayons d'expliquer en quoi a consisté l'influence du Bernin.

Dans l'antiquité, la peinture se réglait en quelque sorte sur les lois de la statuaire. Sous la Renaissance, presque tous les peintres sont élèves de sculpteurs ou d'orfévres, ce qui est la même chose. A partir de la mort de Michel-Ange, la peinture prit décidément le pas sur la sculpture dans l'opinion publique; et dès lors le mouvement de l'art, qui depuis trois siècles n'avait cessé d'aller en avant, suivit une voie rétrograde. Les sculpteurs commencèrent à se plier aux idées du jour et cherchèrent avec avidité ces allures purement pittoresques que les peintres avaient mises à la mode. On se mit à faire des bas-reliefs-tableaux, on chercha les attitudes violentes et les actions instantanées dans la statuaire. Le Bernin fut le premier qui voulût faire de la sculpture de peintre en cherchant à imiter les apparences des objets au lieu d'en imiter les formes, et en visant à des effets de clair-obscur dans l'aspect de ses statues plus qu'à des harmonies dans le balancement des lignes.

Jean-Laurent Bernin, sculpteur, peintre, architecte et écrivain, né à Naples en 1598, était fils d'un artiste à la fois sculpteur et peintre. La précocité de son talent le fit passer pour un enfant prodige. A l'âge de dix ans il avait fait une tête en marbre qui se voit encore à Rome dans l'église de Sainte-Praxède. Le pape se fit amener l'enfant et lui demanda de composer devant lui une figure de saint Paul; il en fut si enchanté qu'il s'écria : « Ce sera un nouveau Michel-Ange ! » et, lui présentant un sac, lui ordonna d'en prendre autant que ses petites mains pourraient en tenir. On dit que ces pièces de monnaie sont encore conservées comme une relique dans la famille du Bernin. Annibal Carrache, enthousiasmé de ses premiers travaux, lui dit en l'embrassant : « Vous voilà parvenu dès votre première jeunesse à une perfection où bien des artistes seraient heureux d'arriver dans leur vieillesse. »

Après avoir étudié avec passion tous les chefs-d'œuvre réunis au Vatican, le jeune homme entreprit de vastes compositions. Les premières qui se firent remarquer furent un Saint Laurent et un Énée portant son père. Il fit bientôt après son David lançant une pierre contre Goliath, qui établit définiti-

vement sa réputation. Cette figure accuse très-nettement les théories artistiques du Bernin. Les sourcils fortement froncés expriment l'indignation, la lèvre supérieure recouvre entièrement la lèvre inférieure, pour montrer l'attention à viser. Ce mouvement des lèvres fut très-admiré, on le trouva d'une vérité parfaite; mais un Grec n'eût pas consenti à exprimer une pareille grimace. Le groupe d'Apollon et Daphnè que Bernin fit pour le cardinal Borghèse fut regardé comme le chef-d'œuvre de la sculpture moderne. « Si l'on voulait, dit un auteur italien, compter tous les moments qu'il sacrifia au repos et à l'oisiveté, en faisant abstraction du temps nécessaire pour dormir et manger, la somme ne monterait pas à un mois pour toute sa vie. »

On a de lui, outre ses sculptures, environ cent cinquante tableaux et plusieurs édifices importants, tels que la fontaine de la place Navone, le portique circulaire de Saint-Pierre de Rome, etc. Il a composé aussi quelques pièces de théâtre, une entre autres intitulée l'*Inondation du Tibre,* où il déploya son génie inventif et maniéré. A un moment donné, on vit sortir du fond du théâtre une immense quantité d'eau qui causa une véritable panique parmi les

spectateurs. Mais au moment où on se levait pour fuir, des trappes s'ouvrirent et l'eau disparut. Si Corneille eût voulu rendre une inondation, il n'aurait pas eu recours à de pareilles machines. Le grand art ne s'abaisse jamais jusqu'au procédé. Bernin a mis dans toutes ses œuvres le même caractère. Dans une statue du Nil, voulant exprimer que la source de ce fleuve était inconnue, il lui couvrit la tête d'un voile. Une autre fois, chargé de faire un monument à une source qui ne fournissait que quelques gouttes d'eau, il en fit une nymphe qui presse sa chevelure au sortir du bain.

L'Algarde et tous les sculpteurs qui ont occupé l'opinion publique à cette époque obéissaient aux mêmes idées que le Bernin, et voulaient appliquer à la sculpture des principes qui ne peuvent être admis que pour la peinture. On avait pour habitude de traiter de fable absurde l'histoire de Zeuxis, formant une Déesse avec les plus belles parties qu'il avait reconnues dans différents modèles. Que cette histoire soit authentique ou non, elle nous montre le but que poursuivaient les artistes de l'antiquité; c'était la beauté absolue, le type humain dans sa plus haute perfection; ils se servaient de la nature réelle et par-

ticulière pour réaliser un rêve idéal et au-dessus de l'individu. Il est vrai que Zeuxis était un peintre, mais dans l'antiquité les peintres employaient dans leur art les principes de la sculpture, tandis que dans les temps modernes c'est presque toujours le contraire qui a eu lieu. Au temps du Bernin, la théorie qui avait cours en Italie, est que la beauté est relative et non absolue, qu'une partie du corps n'a de beauté que dans l'individu auquel elle appartient, et qu'on ne peut, sans un perpétuel contre-sens, associer dans un même ouvrage des morceaux pris dans des individus différents. Si l'on admet cette idée, il est clair que l'individu doit toujours être représenté tel qu'il est, en tenant compte des déformations qui résultent de la profession ou des babitudes, sans chercher jamais à s'élever de l'individu au type.

Le Caravage, Ribera, Velasquez, Téniers, ont peint d'après cette théorie, et ont souvent fait d'admirables ouvrages. Mais le charme que nous y trouvons résulte presque toujours de la couleur et des accessoires qui entourent le tableau. Le nez rubicond d'un ivrogne de Téniers s'associe à merveille avec le pot de bière, la grande cheminée qui

fume et la petite fenêtre d'où part une lumière argentine qui harmonise le tout. L'horrible figure d'un bourreau de Ribera trouve sa place à côté de ce saint amaigri dont on voit la chair dépécée au vif et les yeux injectés de sang. Mais la sculpture, qui ne peut rendre la couleur des personnages ni le milieu où ils se meuvent, est forcément une convention. Un ivrogne de Téniers, un bourreau de Ribera ne seraient pas supportables s'ils étaient rendus par les moyens dont la sculpture dispose. Le peintre, qui multiplie à volonté ses personnages, peut imiter les *hommes :* le sculpteur doit imiter l'*homme*, et s'il veut rendre toute une catégorie d'hommes, ce ne peut être qu'en réunissant un ensemble de parties qui constituent un moule commun. C'est ainsi que les anciens caractérisaient la force par le type d'Hèraklès, la beauté voluptueuse par celui d'Aphroditè. Le sculpteur n'a pas, comme le peintre, l'avantage de pouvoir arriver à cette illusion qui séduit même lorsqu'elle ne nous offre que des objets laids ou désagréables en eux-mêmes. Bien loin que ce soit là une marque d'infériorité pour l'art statuaire, c'est au contraire ce qui en fait la grandeur; cet art vit forcément dans l'idéal, et n'est qu'une perpétuelle as-

piration vers le beau absolu. Une foule de tableaux, sans être des chefs-d'œuvre, peuvent plaire par les séductions du coloris ou le charme de la touche, tandis qu'une statue qui n'est que passable ne peut être acceptée, et manque absolument son but. La sculpture doit toujours aspirer à la perfection, ou elle n'a pas sa raison d'être. Nous avons vu que cette théorie a été celle de l'antiquité; mais au XVII[e] siècle, les idées à ce sujet étaient complétement changées en Italie; le sculpteur, en faisant une statue, voulait être le portraitiste de son modèle; pour rendre les formes et les mouvements plus expressifs, il les maniérait outre mesure.

Ce besoin d'attitudes tourmentées se traduisait même dans le portrait; la théorie du temps enseignait que la personne dont on voulait représenter les traits devait être en action et en mouvement, parce qu'une position calme n'exprimait pas aussi bien la vie et rendait le portrait froid et monotone. Dans le portrait comme dans la statue, la sculpture recevait la loi de la peinture et s'éloignait de sa voie naturelle. Mais ici peintres et sculpteurs étaient également dans le faux. A toutes les belles époques de l'art, le repos a été considéré comme l'attitude na-

turelle au portrait. S'il s'agit, en effet, de représenter un homme bilieux et irascible, faudra-t-il le figurer frappant du poing ou grinçant les dents? Alors on aura rendu un accident de la vie d'un homme et non son état normal, qui n'est pas la colère, mais la propension à la colère. Il en serait de même si, faisant le portrait d'un homme très-gai, on le représentait poussant un éclat de rire. Si dans une statue l'idéal de l'artiste doit être la recherche de la plus grande perfection du type humain dans un caractère déterminé (la force, la volupté, etc.), son idéal dans un portrait doit être la représentation d'un individu dans son mode le plus général et le moins accidentel. C'était là une des bases de l'enseignement dans l'antiquité. Sur un si grand nombre d'ouvrages grecs ou romains qu'on a déterrés, nous en trouvons qui sont très-bons, d'autres qui ne sont que passables et d'autres qui sont franchement mauvais, mais pas un seul qui annonce une déviation aux grands principes que les Grecs ont proclamés les premiers et qui ont fait eur force. Ce n'est que dans l'art moderne qu'on peut trouver des ouvrages conçus et exécutés avec talent dans un mode vicieux et contraire aux lois naturelles de l'art.

De tous les ouvrages de sculpture exécutés par des artistes italiens au XVIIe siècle, le fameux bas-relief d'Attila, par l'Algarde, est peut-être celui où on voit le plus la préoccupation de faire de la sculpture avec les moyens ordinaires de la peinture. Les figures du premier plan, qui ont plus de trois mètres de hauteur, sont en plein relief, et la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Cette manière de traiter le bas-relief, qui avait été adoptée par Laurent Ghiberti dans les portes du baptistère de Florence, et qui le fut également par Puget dans son Diogène, a été regardé par un grand nombre d'écrivains et d'artistes modernes comme très-supérieure à celle des anciens, qui n'admettaient pas la perspective réelle dans ces sortes d'ouvrages. On pourrait pourtant n'y voir qu'une brillante infraction aux lois qu'impose le genre lui-même, et c'est l'opinion qu'auront tous ceux qui pensent, avec les sculpteurs de l'antiquité, que le bas-relief étant forcément une convention, ne saurait produire une illusion complète; on ne peut empêcher une figure qu'éclaire un jour réel de projeter une ombre réelle sur un fond qui a la prétention de représenter le ciel, ce qui implique l'absurde. Le peintre, faisant lui-même sa lu-

mière dans son tableau, produit l'illusion de la perspective; mais le sculpteur, n'ayant pas, pour accompagner la dégradation de ses lignes, une dégradation équivalente dans les teintes, doit s'en tenir aux conditions purement décoratives que lui impose l'édifice où son bas-relief doit être placé, et le jour qu'il est appelé à recevoir.

Quand une transformation s'opère dans l'enseignement de l'art, elle arrive à en changer tous les principes. Lorsque les sculpteurs voulurent à tout prix marcher sur les brisées de la peinture, ils crurent que l'improvisation était le propre de l'art; ils trouvèrent, comme beaucoup de peintres, que l'esquisse, expression du premier jet de la pensée, a un feu, un entrain qui se trouve singulièrement refroidi dans l'ouvrage terminé. Les peintres italiens du XVIIe siècle, Pierre de Cortone, Carlo Maratte et autres, cherchant beaucoup moins la grande tournure des formes que l'aspect décoratif, négligeaient de faire des cartons et des dessins arrêtés avant de peindre, comme l'avaient fait les grands maîtres du siècle précédent. Les sculpteurs firent de même; on les vit tailler des figures en plein marbre sans avoir exécuté des modèles avec la terre ou la cire. On in-

voquait l'autorité de Michel-Ange, qui, disait-on, procédait ainsi; on oubliait que ce grand maître avait, dans l'expérience de sa verte vieillesse, condamné une méthode à laquelle sa fougue l'avait quelquefois entraîné. La sculpture ne veut pas d'à peu près. C'est par une inspiration continue et qui ne se refroidit jamais que le sculpteur arrive à faire palpiter le marbre; un croquis heureux, jeté sur le papier dans un moment d'entrain, est d'un bien faible secours dans un art dont le charme réside tout entier dans la perfection de la forme. On voulait à tout prix le mouvement, qu'on disait inséparable de la vie, et pour accompagner des figures qui gesticulaient plutôt qu'elles n'agissaient, on imaginait des draperies agitées par le vent, qui n'accusaient que la lourdeur de la pierre et détruisaient la grande harmonie des silhouettes.

Le talent du Bernin était la résultante des goûts d'une époque, et c'est ce qui explique l'immensité de son succès. Seulement, ce goût était vicieux, et la mode une fois passée, les générations suivantes n'ont plus mesuré l'artiste que par sa valeur personnelle, et l'ont rangé avec son temps dans la période qu'on a appelée décadence. Aucun artiste n'a reçu

des honneurs pareils. Son voyage a été en France un véritable triomphe. Mais l'insuccès qui en est résulté prouve la très-grande différence qui existait sous Louis XIV entre l'art français et l'art italien de la même époque. Tout le XVIIe siècle a une tendance à l'emphase, mais ce qu'on n'a pas assez remarqué, c'est qu'en France l'emphase cherche la noblesse et la trouve, tandis qu'en Italie elle n'est que maniérée et se contourne dans le vide.

L'achèvement du Louvre servit de prétexte au voyage du Bernin à Paris. L'architecte Levau avait été primitivement chargé de terminer cet édifice, les travaux étaient même déjà commencés quand Colbert, auquel les plans ne plaisaient que médiocrement, en fit faire un modèle en menuiserie, qui fut exposé publiquement et attira de la part des artistes des critiques nombreuses. Colbert, alors, ouvrit un concours; parmi les dessins envoyés il y eut un projet sans nom d'auteur qui attira plus que tous les autres l'attention publique, et plut particulièrement au roi et à Colbert. Il était de Claude Perrault, médecin de sa profession et frère de Charles Perrault, premier commis des bâtiments du roi. On commença par dire que le médecin n'était que le prête-

nom d'un architecte, mais quand on sut qu'il était réellement l'auteur du projet, la jalousie fit naître des coteries pour l'empêcher de le réaliser. On prétendit qu'il n'était pas conçu selon les règles de l'art, que l'entablement de la colonnade, n'étant pas appuyé sur une voûte, ne pourrait se soutenir, et que l'édifice n'était pas réalisable. Les gens du métier déclarèrent à Colbert que le projet était absolument impossible, et le ministre dut céder.

Il songea alors au Bernin, que l'opinion unanime de l'Europe proclamait le premier architecte en même temps que le plus grand sculpteur de son temps. Il s'agissait d'élever pour le roi de France un palais qui fût le plus beau du monde; en même temps l'artiste aurait fait le portrait du roi dans une sculpture monumentale, et aurait ainsi consacré par un chef-d'œuvre les traits du plus grand souverain de l'univers. Colbert écrivit lui-même au Bernin. Mais ce projet du ministre rencontrait de sérieuses difficultés. Mazarin, qui avait été intimement lié en Italie avec le Bernin, lui avait autrefois offert, s'il voulait venir en France, une pension de 12,000 écus, somme énorme pour le temps. L'artiste n'avait pu se décider à quitter son pays, et le pape

Urbain VIII le lui avait interdit formellement, disant que Bernin était fait pour Rome et Rome pour le Bernin. Mais plus la chose était difficile, plus elle plaisait à Colbert, qui voulut flatter l'artiste en faisant faire des copies de ses plus belles statues pour être envoyées en France. En même temps on fit agir le cardinal Barberini, et le père Oliva, général des jésuites, qui passait pour avoir une grande influence sur le Bernin.

L'idée d'avoir son portrait et son palais exécuté par le plus grand artiste du monde souriait naturellement à Louis XIV, qui mettait d'autant plus d'amour-propre à faire venir le Bernin, que le pape avait refusé, sous le règne précédent, de le laisser partir. Impatienté des lenteurs de cette affaire, il prit une résolution aussi inouïe, eu égard à son caractère, qu'elle est unique dans les annales de l'art : il écrivit au Bernin une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs, et au pape une autre lettre où il demandait, comme une faveur, qu'on lui envoyât le Bernin. Le pape Alexandre VII ne pouvait pas répondre à Louis XIV par un refus, mais il fallait aussi ménager l'opinion publique, très-mécontente de voir partir un homme qu'on regardait comme

le plus grand génie qu'il y eût alors à Rome. Baldinucci, l'historien du Bernin, atteste ce sentiment. On trouva un moyen terme en ordonnant à Bernin d'aller en France, mais seulement pour trois mois.

Le Bernin quitta donc Rome, accompagné d'un de ses fils, de quelques élèves, d'un maître d'hôtel et de plusieurs gens de service, le tout aux frais de Louis XIV, qui avait ordonné de ne rien épargner pour que l'artiste fût magnifiquement traité. A Florence, le prince lui envoya sa litière. A Turin, le duc de Savoie le reçut comme un hôte du roi de France, et dès qu'il fut à la frontière française, au Pont-de-Beauvoisin, les autorités se portèrent au-devant de lui pour le féliciter; il reçut les mêmes honneurs dans toutes les villes où il passa, notamment à Lyon, où il fut accueilli comme les princes du sang; il y entra escorté des officiers de la cité; tous les artistes peintres, sculpteurs, architectes et les ingénieurs lyonnais, formaient une haie de chaque côté. Quand on approcha de Paris, Mgr Roberti, nonce apostolique, vint le prendre dans un des carrosses du roi, et, à son arrivée, Colbert vint le complimenter.

Baldinucci rapporte la première entrevue de son héros avec le roi; on avait voulu mettre à la présentation le cérémonial accoutumé, mais le roi, rompant lui-même l'étiquette, traversa le salon, et souleva la portière pour regarder l'artiste.

A la cour, on entourait le Bernin, les dames l'accablaient de questions, et l'Italien avait réponse à tout. On lui demanda un jour quelles étaient les plus belles des Italiennes ou des Françaises : il répondit que sous la peau des Italiennes on voyait du sang, et du lait sous celle des Françaises. Quand il fit le buste de Louis XIV, le roi avait, selon la mode du temps, de grandes boucles de cheveux qui retombaient jusqu'aux sourcils : le Bernin, les écartant de la main, déclara qu'un pareil front devait être connu du monde entier. Le mot eut du succès, et comme tout le monde voulait ressembler au roi, la mode changea et la nouvelle coiffure s'appela « à la Bernine. » Mais les Perrault, qui voulaient bâtir le Louvre, et les artistes français, jaloux du succès de cet étranger, commençaient à intriguer autour de lui. Les plans du Louvre ne plaisaient pas à Colbert, qui finit par être profondément ennuyé d'avoir appelé à si grand fracas un homme qui ne laissait

même pas au ministre le droit de dire son opinion, qualifiant d'ignorant quiconque n'était pas de son avis, et ne souffrant pas la plus légère contradiction. Le Bernin, de son côté, souffrait horriblement de tout ce monde d'intrigues auquel il n'était pas accoutumé, et rêvait de se retrouver à Rome au milieu de ses habitudes et de sa gloire incontestée. Sur ces entrefaites, le pape fit redemander son artiste.

Le Bernin fut charmé de l'occasion, et Colbert s'empressa de trouver qu'on ne pouvait pas priver plus longtemps le saint-père d'un homme qui lui était si nécessaire. On lui fit de magnifiques cadeaux, avec une énorme pension pour toute sa vie, et le roi, pour éterniser le souvenir de son voyage, fit frapper une médaille portant d'un côté le portrait du Bernin, de l'autre la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et leurs attributs. Il fut reconduit avec les plus grands honneurs, et fut acclamé à son tour par les Romains, qui croyaient l'avoir perdu. Mais les plans qu'il avait faits pour le Louvre furent abandonnés, et Perrault fit sa colonnade.

Bernin emportait de France une assez mauvaise opinion des Français, mais un très-grand amour

pour le roi. Il avait été chargé d'en faire la statue, et voulut qu'elle fût son œuvre la plus parfaite. Après avoir fait choix d'un énorme bloc de marbre, le plus grand qu'il pût se procurer, il se mit à l'œuvre, et cet artiste, chez qui la facilité était un principe autant qu'un don naturel, garda cet ouvrage pendant dix ans dans son atelier, ne le trouvant jamais suffisant. Quand enfin la statue fut achevée, on l'exposa à Rome dans les salles du Vatican contiguës à Saint-Pierre, et elle excita une admiration universelle. Mais il n'en fut pas de même en France, où elle fut très-dépréciée; et le Bernin, qui mourut sur ces entrefaites, n'eut pas le chagrin de voir ce qu'allait devenir une œuvre sur laquelle il avait tant rêvé.

Fidèle à ses théories, le Bernin avait représenté le roi gravissant un rocher escarpé, voulant montrer ainsi la vertu triomphant des obstacles. Mais cette conception républicaine de la lutte était tout à fait en désaccord avec les idées monarchiques de la France; dans ce mouvement maniéré où pas une ligne n'est tranquille, on ne pouvait reconnaître la sérénité olympienne du grand roi. Le Bernin admirait Louis XIV et avait voulu le montrer en héros, mais

l'idée qu'on en avait en France répondait beaucoup plus à ce que l'antiquité entendait par le divin; on n'eut aucune peine à s'appuyer sur les principes de l'art grec pour trouver l'œuvre si mal conçue qu'on voulut en changer la destination. On modifia les traits du visage, le rocher fut métamorphosé en un gouffre d'où s'échappent des flammes, et la statue du grand roi devint un Curtius qui se dévoue aux Dieux infernaux : 93 n'aurait pas mieux fait. Ainsi transformée, la statue n'eut pas les honneurs du parc, on la plaça au bout de la pièce des Suisses, à l'entrée du bois de Satory, où elle est encore. De là, l'image du grand roi, travestie en héros républicain, a vu crouler la monarchie, et si, dans la tourmente révolutionnaire, une bande cherchant les portraits des rois pour les détruire est venue à passer par là, elle s'est inclinée devant ce Romain qui se dévoua pour la patrie. Aujourd'hui, ce marbre n'est connu que du berger qui mène ses moutons brouter l'herbe inculte alentour, et parmi les Parisiens qui chaque dimanche vont à Versailles, on n'en voit pas un qui se dérange de son chemin pour jeter un coup d'œil sur cette statue perdue à l'entrée d'un bois solitaire.

Le Bernin et l'Algarde comme sculpteurs, Pierre de Cortone et Carle Maratte comme peintres, représentent les tendances de l'art italien au XVIIe siècle. Leur influence s'est exercée sur toute l'Europe. Leur nom a jeté un grand éclat, mais après cette lueur éphémère, il semble qu'il n'y ait plus d'art en Italie. Cependant la décadence italienne partait de plus loin. Elle était en germe dans les élèves de Michel-Ange. L'Italie corrompait l'Europe après l'avoir éclairée. Michel-Ange a dans l'art moderne une importance analogue à celle de Phidias dans l'art antique; mais Phidias, en appuyant son génie sur des principes absolus tirés de l'imitation rigoureuse de la nature, a ouvert une route où chacun pouvait, selon ses facultés, s'élever à des hauteurs différentes ; Michel-Ange, en sacrifiant la sincérité et le naturel à l'inspiration et à l'enthousiasme, a ouvert à l'avenir la porte du maniérisme. En s'inclinant devant le colosse, on ne peut s'empêcher de penser que si Raphaël, le vrai disciple des Grecs, avait été statuaire comme il était peintre, si sa carrière avait été aussi longue que celle de son illustre rival, l'art moderne, marchant dans une autre voie, n'aurait pas si souvent rencontré des écueils.

Pour la critique italienne cependant, les causes de la décadence sont tout autres. La France est le grand coupable. Ce peuple, mal doué par les arts, a fait sur l'Italie l'effet d'un poison. L'Italie, en acceptant les traditions de la Grèce, a su les développer au profit de l'art, et le progrès a été constant jusqu'à l'arrivée de Charles VIII et de Louis XII; mais avec l'influence française, la décadence commence à se produire. Puis, quand Louis XIV fonde à Rome l'Académie de France, cette influence devient tout à fait prédominante. Alors il n'y a plus d'art en Italie, le mauvais goût français triomphe dans toute l'Europe. Tel est le système que soutiennent sérieusement les auteurs italiens.

Que les reîtres de Louis XII aient détruit et brisé la statue équestre de Léonard de Vinci, c'est un malheur comme il y en a dans toutes les guerres; mais que ces soudards aient pu exercer une influence quelconque sur le goût et la direction des artistes italiens, c'est là une supposition qui ne mérite même pas l'examen. Le second point est plus délicat. L'Académie de Saint-Luc, à Rome, a toujours eu la prétention de n'être pas locale, mais universelle. C'est à ce titre qu'elle a souvent élu pour prince des étran-

gers : Lebrun, de Troy, Raphaël Mengs, Thorwaldsen. C'était une idée très-large et très-louable. Mais quand Lebrun fut prince, Colbert, qui songeait en tout à étendre l'influence française, eut l'idée d'unir l'Académie royale de France avec celle de Saint-Luc, et de les mettre toutes deux sous la protection du roi de France. Il fut convenu, en effet, qu'on se ferait part mutuellement des conférences et discussions qui auraient eu lieu dans les deux assemblées, et que, dans l'intérêt de l'art, on se ferait franchement les observations qui seraient jugées nécessaires. L'académie de Paris envoya, en effet, la relation rédigée par Félibien de sept conférences tenues sur les tableaux des grands maîtres. Il en résulta à Rome une discussion qui montre très-nettement les tendances différentes de l'art dans les deux pays. Les professeurs romains, après une foule d'éloges prodigués aux artistes français, se plaignirent pourtant un peu du parti pris que semblaient avoir les nôtres de regarder le Poussin comme le plus grand maître qui ait jamais existé. Puis ils se plaignirent qu'on eût négligé de parler de la partie de l'art qui est assurément la plus belle, à savoir la grâce. On se mit alors à disserter sur ce que nous paraissions

ignorer, et, dans une curieuse conférence où tous les professeurs parlèrent, on fit la théorie complète des idées qui avaient inspiré l'Albane, Carlo Dolci et autres. Le professeur Morando soutint que si Minerve est sortie du cerveau de Jupiter, les Grâces sont sorties de son cœur, « d'où il suit que tout ce qui commande à l'esprit est sous l'influence de Pallas, mais tout ce qui émeut le cœur dépend des Grâces; et puisque le cœur n'a pas de règles fixes comme l'intelligence, il en résulte que la grâce ne s'apprend pas, mais se sent et vient naturellement... etc. » Le vieux Bellori, qui parla ensuite, raconta qu'Apelles, qui avait cédé à Amphion la disposition, à Asclèpiodore la symétrie, à Protogènes les autres parties de l'art, s'était réservé la grâce inestimable et divine. Tout le monde discourut sur le même ton, et Carle Maratte, voulant joindre l'exemple à la théorie, peignit son tableau des trois Grâces avec cette devise : « Tout n'est rien sans vous. » On peut voir par là quelle était la tournure d'esprit des Romains du XVIIe siècle.

L'afféterie qu'on reproche au XVIIIe siècle français nous a été enseignée par l'Italie. Aussi, quand M. Cicognara prétend que toute corruption vient de

nous, quand il fait honte à l'Italie d'avoir imité nos ridicules, et jusqu'à cette perruque *in-folio* de Louis XIV, que le mauvais goût français a mise partout, dans les appartements de Versailles comme sur la porte Saint-Martin et sur la place Vendôme, Émeric David est fondé à lui répondre que les lourdes et bizarres constructions des Maderne et des Borromini avaient déjà, depuis près de cent ans, préparé le goût public à admirer de pareils ornements. Pendant que l'Italie s'adonnait à ces mièvreries, qui donc en Europe maintenait la tradition de la grâce véritable, de celle qu'avait possédée Raphaël? Un seul, l'austère peintre des Chartreux, Eustache Lesueur.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE FRANÇAISE

I. LE MOYEN AGE. — Les Francs. — L'orfévre saint Éloi. — Les monastères gardiens des procédés. — La barbarie et la forme humaine : Xe siècle. — Les communes. — L'art se fait laïque. — Prédications de saint Bernard. — Le plein cintre et l'ogive : influence de l'architecture sur la sculpture. — Le style religieux dans la statuaire au moyen âge. — L'expression dans la statuaire chrétienne et dans la statuaire grecque.

II. LA RENAISSANCE. — L'Allemagne : Peter Vischer. — La France : physionomie des villes au XIIIe siècle; les imagiers. — Le XIVe siècle; statues sur les tombeaux. — La statuaire consacrée à des usages civils. — Michel Colomb; Jean Juste de Tours; Jean Texier. — Écoles provinciales. — Les artistes italiens en France : l'école de Fontainebleau. — Jean Goujon; ses principaux ouvrages. — Jean Cousin. — Germain Pilon et ses œuvres. — Pierre Bontemps; Barthélemy Prieur, Francheville.

III. LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XVIIe SIÈCLE. — Défaillance momentanée de l'art après les guerres de religion. — Origines de l'école du XVIIe siècle. — Puget : son éducation, son voyage en Italie. — Il étudie l'antiquité. — Ses constructions navales. — Ses principaux ouvrages de sculpture. — Le Milon de Crotone. — Michel-Ange et Puget. — Girardon. — Louis XIV et son siècle : Versailles.

IV. LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XVIIIe SIÈCLE. — Coysevox; ses

statues. — Nicolas et Guillaume Coustou. — Leurs principaux ouvrages, leur style. — Caractère sensuel des formes. — L'exagération du mouvement. — Le type humain et la passion. — L'enseignement au XVIII[e] siècle. — Critique de l'art antique par Falconnet. — La draperie et les étoffes. — Le bas-relief-tableau. — Abaissement de la statuaire; elle est subordonnée à la peinture. — Bouchardon. — Pigalle : sa statue de Voltaire. — Fin de l'école du XVIII[e] siècle. — Retour à la vérité et à l'étude de l'antique. — Conclusion.

I

LE MOYEN AGE

De toutes les provinces du monde romain, la Gaule est celle qui a le plus souffert des invasions des barbares. Les Goths, maîtres de l'Italie, avaient fait de louables efforts pour s'approprier ce qui restait encore de l'ancienne civilisation romaine; mais les Francs s'étaient rués sur la Gaule comme sur une proie, se partageant les terres, dévastant les villes et les campagnes, et recrutant dans leurs expéditions ceux qui, déjà ruinés par des pillages antérieurs et n'ayant plus rien à perdre, cherchaient à regagner quelque chose. Ces pillages toujours renouvelés étaient des occasions de querelles entre les envahisseurs, comme le prouve l'histoire du vase

de Soissons. Quant aux anciens habitants, qui ne pouvaient compter sur l'avenir, ils n'osaient se livrer à aucune industrie. Leur condition, de jour en jour plus précaire, leur faisait envier celle des serfs, que leur maître protégeait du moins contre les attaques des étrangers. C'est ce qui explique pourquoi la barbarie, dans le goût comme dans les mœurs, fut plus complète en Gaule qu'en Italie.

Malgré leur grossièreté, les Francs paraissent avoir eu un certain goût pour l'orfévrerie ; ils y mettaient même une sorte d'amour-propre national. Un jour, Chilpéric, ayant reçu en présent divers objets en métal travaillé qui excitaient une admiration universelle, fit mettre à côté un large bassin d'or orné de pierreries, qu'il avait fait fabriquer, et, le montrant à Grégoire de Tours, s'écria : « C'est moi qui l'ai fait faire pour rehausser la nation des Francs ! » Mais il est probable que le roi barbare admirait moins l'exécution de l'ouvrage que la richesse de la matière.

L'immense popularité de l'orfévre saint Éloi vient peut-être plus de son honnêteté que de son habileté. Le roi Clotaire lui avait confié une grande quantité d'or et de pierres précieuses pour fabriquer un

fauteuil; avec les matériaux qu'il avait reçus, saint Éloi fit deux fauteuils au lieu d'un, et le roi, enchanté de la probité de l'artiste autant que de son talent, le fit rester auprès de lui comme son trésorier. Nommé de plus évêque de Noyon, devenu l'ami et le conseiller habituel du roi Dagobert, saint Éloi consacra son talent à faire les châsses de saints personnages tels que saint Martin, saint Germain, sainte Geneviève, sainte Colombe, etc.; mais son œuvre la plus universellement admirée fut le mausolée de saint Denys, qu'on regardait de son temps comme un monument unique dans les Gaules. Sa réputation de piété était grande, sa vie avait été remplie par les bonnes œuvres, et ses instructions religieuses montrent une élévation et une sagesse d'idées qu'on est étonné de trouver en ces temps barbares.

Après sa mort, son ombre continua longtemps à hanter le palais des Mérovingiens pour y conseiller les bonnes œuvres, et ce fut après l'avoir vu apparaître que la reine Bathilde distribua aux pauvres ses joyaux et ses riches vêtements. Le récit de ses miracles a défrayé tout le moyen âge; ses reliques vénérées se voyaient dans une foule d'endroits : à

Bruges ses deux bras, des parcelles de son sang et de la poussière de ses habits; à l'abbaye de Denain, près Valenciennes, un de ses doigts; à l'abbaye de Chelles, son chef dans un buste d'argent; enfin, l'abbaye de Saint-Éloi près de Noyon, dont il avait été évêque, possédait ses cheveux et sa barbe dans une boîte de cristal, sa mitre, sa gibecière, son calice, un de ses bas et un de ses souliers[1] : ses habits et ses ornements d'évêque avaient été partagés entre la cathédrale de Noyon et Saint-Martial de Paris.

Des hymnes en son honneur se chantaient à matines et à vêpres; on y voit, avec les idées du temps, le genre d'admiration qu'il inspirait : « Son marteau est l'autorité de la parole, son fourneau la constance du zèle, son soufflet l'inspiration, son enclume l'obéissance; » et dans la prière spéciale des orfévres : « Quand pour le roi Clotaire il fabrique un vase avec un morceau d'or, l'Ouvrier céleste en faveur de l'artisan multiplie le métal. Que cet Ouvrier céleste et son divin Fils qui ont créé l'artisan Éloi nous soient propices pour l'amour de ce saint orfévre. Ainsi soit-il. »

1. Bibliophile Jacob, *Histoire de l'orfévrerie,* 31.

Les types de monnaie qui portent le nom de saint Éloi attestent une effrayante barbarie. Sous les derniers Mérovingiens, les monnaies et le sceau des rois apposés au bas des actes publics sont si horribles qu'on a peine à reconnaître si c'est une tête qu'on a voulu représenter. Enfin, sous Pépin le Bref, on sentit tellement l'impuissance de rien faire qu'on prit pour sceaux d'anciennes pierres gravées, dont on voit la marque sur les actes des princes carlovingiens. C'est ainsi que Charlemagne emploie la tête de Jupiter, Carloman celle d'Antonin, Louis le Débonnaire celle de Commode. La profonde ignorance du temps a fait conserver comme objets de piété un assez grand nombre de camées et de pierres gravées de l'antiquité. Des têtes de Caracalla ont été prises pour des images de saint Pierre; un sceau qu'on croit avoir appartenu à l'abbaye Saint-Étienne, à Caen, représente un Cupidon qu'on a pris pour saint Michel, et Jupiter, grâce à son aigle, ne manquait jamais de passer pour saint Jean.

Quelques moines lettrés représentaient l'élément le plus intelligent de la population, et, dans le fond de leurs monastères, transcrivaient des manuscrits

et pratiquaient les arts du temps, c'est-à-dire la dorure, quelques ornements en mosaïque et un peu d'orfèvrerie. Leurs procédés étaient tenus de plus en plus secrets, et communiqués seulement à de rares adeptes. L'ignorance fut bientôt si universelle qu'un moine qui savait lire passait pour un savant, et celui qui pouvait réciter par cœur quelque passage de l'Écriture était regardé comme un phénomène.

Le peu qui restait de traditions antiques, tant dans la littérature que dans les arts, ne sortait pas des monastères. Saint Éloi avait fondé près de Limoges, sur un terrain nommé Solignac, qu'il devait à la munificence de Dagobert, un vaste couvent dont tous les membres se consacraient exclusivement aux arts qui concourent à l'embellissement de la maison de Dieu. Tous les moines, peintres, sculpteurs, orfévres, architectes, étaient tenus de faire les travaux qu'ordonnait le supérieur, et quand ils travaillaient au dehors, la rétribution revenait à la communauté. Le monastère de Saint-Gall avait des ateliers pour les orfévres, pour les sculpteurs, pour les fondeurs; on y travaillait l'or, l'argent, le bronze et tous les métaux; on y était peintre et architecte.

Dans le moyen âge, où on n'estimait que la force

physique, il ne se produisit pourtant rien de pareil à ces gymnases qui, dans l'ancienne Grèce, avaient rendu familière la connaissance des lois de la forme humaine. S'il avait pu rester quelques idées justes sur la beauté, elles auraient été anéanties par l'usage des lourdes armures de fer qui dissimulaient entièrement toutes les formes du corps et empêchaient de tenir compte de la cadence des mouvements, de la convenance réciproque des parties, de l'expression des gestes, de la souplesse des membres. Les hommes, ainsi empaquetés, ressemblaient à des momies, et les princes, les seigneurs, ceux dont l'art aurait pu être appelé à reproduire les traits, ceux dont le goût aurait pu avoir de l'influence sur celui du public, étaient précisément ceux qui portaient la plus lourde ferraille. L'indifférence pour la belle tournure et la grâce du mouvement devint générale. L'habillement des femmes fut bientôt presque aussi laid que celui des hommes; on renonça pour toujours aux grands plis nobles et gracieux du costume antique; au lieu d'accompagner et de faire valoir les formes du corps humain, le vêtement n'eut d'autres règles que les caprices bizarres du luxe et les fantaisies mobiles de la mode.

L'art a besoin d'un public, il faut qu'il soit compris, applaudi, critiqué, commenté, il lui faut des comparaisons qui lui montrent s'il s'élève ou s'il s'égare. Si un grand sculpteur, de nos jours, se trouvait transporté subitement chez les Hottentots avec la certitude absolue de ne revoir jamais l'Europe, eût-il à sa disposition les carrières de Carrare, son inspiration serait bientôt tarie, sa science ne pourrait se transmettre à personne; il ne serait pas pour cela un sauvage, mais son fils le serait à moitié, et son petit-fils aurait perdu toute notion du beau. Si Raphaël ou Phidias étaient venus au monde au IXe siècle, ils n'auraient été que des rustres grossiers ou des moines superstitieux. Leur goût même ne se serait pas développé, et non-seulement ils n'auraient pas produit leurs chefs-d'œuvre, mais ils ne les auraient pas compris si on les leur avait montrés.

A l'époque dont nous parlons, l'idée du beau ne pouvait pas exister dans les arts, parce qu'elle n'était nulle part. Aucun lien ne rapprochait les hommes, pas même le lien du langage. Les monastères parlaient un latin corrompu, tandis que les populations, mélange confus de Gaulois, de Francs, de

Bourguignons, de Visigoths, n'avaient pas encore trouvé un idiome commun. Le lien moral n'existait pas davantage; la vertu consistait dans les pratiques religieuses, et un coupable se croyait toujours quitte avec sa conscience quand il avait accompli un pèlerinage ou doté un monastère. La foi elle-même, cette foi si profonde, n'était pas même un point commun sur lequel les hommes de toutes classes et de toutes conditions pussent s'entendre et se communiquer leurs idées. Les dogmes étaient écrits dans une langue que ne parlait pas le vulgaire, la messe se disait en latin, et les cérémonies du culte ne rappelaient à l'esprit de la multitude que des mystères incompréhensibles, qui ne différaient de ceux de la magie qu'en ce que les uns venaient de Dieu, les autres du Diable. Enfin, la brutalité des mœurs, la multiplicité des crimes impunis, l'inégalité choquante des positions, les superstitions étranges qui faisaient tout attribuer à des interventions surnaturelles, même les actions ou les faits les plus ordinaires, un orage, une maladie, une guérison, un regard amoureux, un écho inconnu, ne pouvaient qu'accabler encore davantage des hommes tourmentés déjà par la peste, la famine, les spolia-

tions, le brigandage, la sorcellerie, et, pour achever le tableau, les terreurs de l'enfer, qui sont le fond de la croyance religieuse du moyen âge.

Pendant les effroyables calamités qui vont toujours en croissant jusqu'à l'an mil, l'humanité arrive au dernier degré d'abaissement et de misère où elle soit jamais descendue. De 987 à 1060, c'est-à-dire dans un espace de soixante-treize années, quarante-huit sont signalées comme des années de peste et de disette. La médecine n'existait pas. Les seuls remèdes employés pour guérir les maladies consistaient à toucher les reliques des saints dans les églises ou à porter des amulettes vendues par les sorciers. Le paysan sans défense était sans cesse pillé par son seigneur. Les champs étaient le plus souvent en friche, et il y eut des années où le grain ne rendit pas la sixième partie de ce qu'il aurait dû rendre. On mangeait l'écorce des arbres, l'herbe des prairies : la chair humaine même servit plus d'une fois d'aliment. Au marché de Tournus, un boucher en mit en vente, et fut pour ce fait arrêté et brûlé. Son abominable viande fut enfouie dans la terre, mais, pendant la nuit, des malheureux vinrent la déterrer pour s'en nourrir. Dans d'autres lieux,

on attirait les petits enfants dans les endroits écartés pour s'en repaître. Raoul Glaber, un des chroniqueurs de cette triste époque, raconte qu'il a vu, à Mâcon, brûler un bûcheron chez qui on avait découvert quarante-huit têtes humaines. Ce malheureux attaquait les voyageurs pour les immoler à sa faim. Les églises étaient encombrées de tout un peuple en larmes qui implorait la miséricorde du Ciel.

Tant de maux paraissaient sans remède. Enfin, lasse de gémir sans cesse et toujours en vain, la population, depuis tant de siècles si opprimée et si soumise, sortit de sa torpeur et se décida à se soulever. Ces premières insurrections, qui sont le point de départ de nos idées modernes, eurent presque toutes une issue malheureuse ; mais elles se multiplièrent tellement qu'il fallut bien, à la fin, que le moyen âge retournât en arrière, et dès lors, nous verrons les lumières de l'intelligence et les sentiments de justice faire tous les jours des progrès. Les paysans normands se levèrent les premiers en France. « Les seigneurs, disent-ils dans leurs plaintes, ne nous font que du mal. Ils ont tout, prennent tout, mangent tout, et nous font vivre

en souffrance et pauvreté. Or, ne sommes-nous pas des hommes comme eux[1] ? »

Rien de semblable n'avait encore été dit ! Les paysans furent vaincus, les chefs furent arrosés de plomb fondu et périrent dans les supplices; pour les petits, on les renvoya dans leurs villages avec les yeux crevés, le nez ou les mains coupées, les jarrets brûlés, afin que leur aspect enlevât aux autres l'envie de recommencer. Mais les paysans bretons s'insurgèrent de même, en 1024; les habitants de Cambrai, à la même époque, chassèrent leur évêque. Laon, Reims, Amiens, Metz, Toulouse, etc., s'avisèrent de réclamer des droits, et les communes furent constituées. « Il y a *commune*, mot nouveau et détestable (dit un contemporain, l'abbé Guibert de Nogent), là où tous les gens soumis à l'imposition arbitraire de la taille ne s'acquittent plus qu'une fois par an, envers leur seigneur, de la dette que doit toujours la servitude, et où, s'ils commettent quelque délit, ils ne le payent que par une amende déterminée d'avance. Quant aux autres corvées ou impositions de tout genre qui sont ordi-

1. Guillaume de Jumièges.

nairement exigées des serfs, ils n'en ont aucune. »

L'établissement des communes, en créant une bourgeoisie, eut pour effet de former une opinion publique qui, dès qu'elle parut, changea les tendances et la direction de l'art. Tant que la sculpture et la peinture étaient simplement un besoin de la foi, tant que ces deux arts étaient cultivés exclusivement dans les monastères, l'œuvre exécutée par d'aussi pieuses mains prenait aux yeux des fidèles un caractère de sainteté qui excluait toute idée de critique. C'était sur l'objet représenté et non sur la manière dont il était représenté que pouvait se porter l'attention publique, et la vénération même qu'excitaient les sculptures et les tableaux, leur puissance attestée par de nombreux miracles, étaient des obstacles qui empêchaient de juger de la qualité du travail. Comment douter de l'excellence d'une image devant laquelle on se prosterne, et dont on attend sa guérison dans ce monde et son salut dans l'autre? N'est-ce pas en baisant cette respectable image, en la couvrant d'abondantes larmes, que nous obtiendrons l'intercession des saints qui sont dans le ciel? Comment pourrions-nous donc la trouver difforme, hors de proportion, d'une tournure

ignoble et ridicule? Mais dès que les moines ne suffisent plus à décorer la prodigieuse quantité de monuments qu'on élève, dès qu'il faut recourir partout aux laïques, l'œuvre qui n'est plus sortie du mystérieux laboratoire des couvents, l'œuvre que chacun a vu faire, à laquelle chacun a contribué, devient simplement un ornement de la maison de Dieu, et alors tous se croient en droit de blâmer la manière dont elle est faite, et de trouver qu'on aurait pu la faire mieux en s'y prenant autrement.

De là une émulation qui s'empare de tous les travailleurs; tous veulent éviter le blâme et mériter l'éloge. Bientôt, pour faire mieux, on voudra recourir à la nature. On copiera d'abord des feuilles et des fleurs, ensuite on imitera des animaux. Bien longtemps avant que l'usage du modèle vivant soit devenu général, les sculpteurs se feront une habitude de l'observation, et quand ils voudront représenter une sainte dans sa niche, ils regarderont comment sont faites les femmes qui passent. Les moines n'avaient pas les mêmes ressources : c'était seulement à la prière qu'ils avaient recours pour recevoir des inspirations sur un art qui ne vit que de formes, et la forme, qui n'existe que dans la

nature matérielle, demeurait rebelle à leur inexpérience.

La miniature avait commencé sous Charlemagne; la peinture de vitraux et surtout la sculpture apparaissent dès le XIIe siècle sur tous les édifices religieux et civils. L'esprit public, une fois éveillé, envahit tout, et l'intelligence gagne chaque jour du terrain sur la brutalité sauvage du temps qui précède. Il se forme en France, au XIIe siècle, une incroyable quantité de monastères, mais ils sont conçus dans un esprit tout autre que celui des siècles précédents. Le besoin de vaine contemplation fait place partout à un immense désir d'études, et on voit commencer cette fièvre de tout savoir qui sera le caractère distinctif de la Renaissance.

Au lieu de renfermer leur science au fond de leurs monastères, les moines, entraînés dans le mouvement progressif, se font une gloire de la propager. Ils se rendent utiles et se font les instituteurs du peuple. « O toi qui liras cet ouvrage, dit Théophile en commençant son livre sur les arts, qui que tu sois, ô mon cher fils ! je ne te cacherai rien de ce qu'il m'a été possible d'apprendre... Recueille et conserve, mon cher fils, ces leçons que j'ai apprises

moi-même dans beaucoup de voyages, de travaux et de fatigues, et quand tu les posséderas, loin d'en être avare, transmets-les toi-même à d'autres disciples. Nécessaires à l'embellissement des temples, ces connaissances sont l'héritage du Seigneur. » Le livre de Théophile est très-curieux par les renseignements qu'il donne sur les arts employés à la décoration des églises ; il est d'ailleurs plein de traits qui montrent les étranges superstitions du temps, par exemple pour la fabrication de l'or.

On distinguait quatre espèces d'or : l'or de sable, l'or d'Orient, l'or d'Arabie et l'or espagnol. Ce dernier, qui était de beaucoup le plus estimé, se fabriquait exclusivement chez les Sarrasins d'Espagne, mais on connaissait leur recette. Il était composé de cuivre rouge, de poudre de basilic, de sang humain et de vinaigre. Pour le composer il fallait enfermer dans un caveau très-obscur deux vieux coqs de douze à quinze ans, qu'on y laissait jusqu'à ce qu'ils se fussent accouplés. De cet accouplement il résultait des œufs qu'on faisait couver par des crapauds, et ces œufs produisaient des basilics, sorte de poussins à queue de serpent, qu'on mettait dans des vases d'airain. Les vases, après avoir été d'abord enfouis

sous terre pendant six mois, étaient placés devant un grand feu, et on y broyait le basilic détrempé dans du vinaigre avec un tiers de sang humain. En plongeant dans ce mélange des lames de cuivre chauffées à blanc, elles se changeaient en or de la plus belle qualité et le plus commode pour être travaillé[1].

Les abbayes de Cluny, de Saint-Gall et autres deviennent des pépinières d'artistes où l'on fait des châsses, des missels ornés de miniatures, où l'on apprend l'art de construire les églises et de les décorer. L'architecture, la sculpture, la peinture sont enseignées en même temps que les belles-lettres. La transcription des manuscrits devient la principale occupation des moines, et il se forme des ordres, celui des Chartreux, par exemple, où on n'admet que celui qui sait écrire. L'esprit s'élargit partout avec la curiosité, et on est surpris de voir, au commencement du XIIe siècle, un abbé de Cluny, Pierre le Vénérable, se rendre en Espagne pour se procurer une traduction du Coran.

Ces moines de Cluny sont assurément pour quel-

1. Bibliophile Jacob, *Histoire de l'orfévrerie*, 27.

que chose dans le mouvement de la renaissance, qu'ils ont contribué plus que tous les autres à accélérer. Les rigoristes leur reprochaient de consacrer à la lecture des auteurs profanes un temps qui eût été mieux employé à la prière ou aux lectures pieuses ; mais leurs abbés répondaient que c'était honorer Dieu que d'apprendre quelles sont les erreurs des hommes pour pouvoir les réfuter. Les partisans de l'antique ascétisme, parmi lesquels étaient saint Bernard, Abailard et plusieurs hommes des plus illustres du moyen âge, se plaignaient qu'en multipliant les images outre mesure, on répandît un goût vain et coupable; mais les moines de Cluny répondaient que les images avaient l'approbation des conciles et que c'était ne pas honorer Dieu que de laisser ses églises dépourvues d'ornement. C'est ainsi que l'activité devenait générale, que la controverse se produisait partout, et comme l'opinion publique, qui commençait à se former, donnait gain de cause au mouvement, les villes se couvraient d'édifices et les édifices de statues.

Les ouvrages d'art furent confiés à des laïques qui faisaient concurrence aux monastères. La foi était égale de part et d'autre, mais il y a, dans le principe

même du monachisme, un élément d'humilité qui, en tuant l'émulation, devait tôt ou tard assurer la prépondérance aux laïques. « Les moines, dit M. de Montalembert[1], travaillaient en chantant les psaumes et ne quittaient leurs outils que pour aller à l'autel ou au chœur. Ils entreprenaient les tâches les plus dures et les plus prolongées, et s'exposaient à toutes les fatigues et à tous les dangers du métier de maçon. Les supérieurs aussi ne se bornaient pas à tracer des plans et à surveiller les travaux; ils donnaient personnellement l'exemple du courage et de l'humilité, et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef des constructions, les abbés se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers..... » Il est aisé de comprendre l'admiration que peuvent causer à un catholique de pareilles associations; mais elles avaient, au point de vue de l'art, l'immense inconvénient de le rendre complétement immuable en laissant absolument en dehors ces laïques, qui forment toujours l'élément actif, vivant, et par conséquent progressif, de la population.

1. Introduction à l'*Histoire de saint Bernard.*

Tout autre est l'art, quand il y a un peuple qui veut avoir sa part du travail, et dans les villes une bourgeoisie opulente qui veut servir Dieu à sa manière et le prier dans des églises construites selon son goût. Autant la première partie du moyen âge, où tout était concentré dans les monastères, avait été stérile, autant fut féconde la seconde partie, quand les corporations, les gens de métier et toutes les associations des villes voulurent se mettre à l'œuvre. C'était un enthousiasme universel pour la construction des églises ; chacun se soumettait dans un but pieux aux corvées volontaires que s'imposaient les corporations de métiers.

Écoutons ce qu'écrivait en 1145 l'archevêque de Rouen à l'archevêque d'Amiens: « Les habitants de Chartres, dit-il, ont concouru à la construction de leur église en charriant les matériaux. Depuis lors les fidèles de notre diocèse ont formé des associations semblables. Ils n'admettent personne dans leur compagnie à moins qu'il ne se soit confessé, qu'il n'ait renoncé à toutes ses animosités et ne se soit réconcilié avec tous ses ennemis. Cela fait, ils élisent un chef, sous la conduite duquel ils tirent leurs chariots en silence et avec humilité. » La popula-

tion entière voulait contribuer à ces immenses basiliques, et la nuit le travail continuait souvent à la lueur des cierges et au son des cantiques. Les maçons, à cette époque, étaient confondus avec les sculpteurs; seulement, parmi tous ces tailleurs de pierre, ceux qui passaient pour plus habiles étaient chargés des parties qui demandaient à être plus finement travaillées. La représentation du corps humain est absolument inconnue de ces artistes enfants, mais les draperies ont quelquefois une grandeur surprenante.

L'idée religieuse, qui met obstacle à l'étude du nu, empêchera encore la statuaire d'entrer sur son terrain véritable; mais avec quelle naïveté, quelle délicatesse, ces pauvres *imaygiers* du moyen âge ne cisèlent-ils pas les feuilles, les fleurs, les ronces, les animaux mêmes, toutes les choses enfin où ils peuvent, sans pécher, s'inspirer directement de la nature! Les plantes sont ce qu'ils réussissent le mieux. Des botanistes, étonnés de la vérité avec laquelle elles sont rendues, ont eu la curiosité de les classer. Ainsi, dans la cathédrale de Reims, onze espèces différentes ont servi à l'ornementation de l'intérieur et dix-neuf à celle de l'extérieur.

Ces décorations des églises intéressaient tellement les fidèles que de saints personnages crurent devoir se plaindre hautement des distractions qu'elles causaient. « Dans des cloîtres, dit saint Bernard (1125), devant des frères occupés à lire, à quoi servent ces monstruosités ridicules, ces admirables difformités ? Que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces centaures, ces moitiés d'hommes, ces tigres tachetés, ces soldats combattant, ces chasseurs sonnant du cor? Vous pouvez voir plusieurs corps réunis sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps : un quadrupède à queue de serpent à côté d'un serpent à tête de quadrupède ; un monstre, cheval par devant et chèvre par derrière ; un animal à cornes traînant la croupe d'un cheval ; enfin, de toutes parts une variété de formes si étonnantes qu'il est plus attrayant de lire les marbres que les livres. Grand Dieu ! si l'on n'est pas honteux de tant de futilités, comment du moins ne pas regretter tant de dépenses? »

Ce n'était pas seulement contre les monstres de fantaisie que les saints et les plus illustres prédicateurs s'élevaient, c'était contre les statues en général, contre toute espèce d'art. Au moment où les libertés

communales allaient faire sortir l'art de ses langes, une sorte de croisade contre les images se formait avec les mêmes tendances que chez les premiers fondateurs du christianisme. Mais cette fois, par extraordinaire, c'était le pape lui-même qui semblait donner le signal. Grégoire VII, voulant rendre à son clergé la pureté de mœurs des premiers chrétiens, s'était élevé avec force contre le luxe scandaleux qui s'était introduit dans les institutions monastiques. Aussitôt, des prédications eurent lieu de toutes parts, condamnant, au nom de l'austérité chrétienne, l'art en même temps que le luxe.

C'était surtout contre les innovations du style appelé gothique que s'élevaient ces prédications : ce style, par la multiplicité même de ses ornements, ne pouvait convenir à l'austérité d'hommes qui avaient sans cesse en vue la vie simple des apôtres. Il donnait à l'art et à l'élément décoratif une très-grande place, et la renaissance, devenue possible, n'attendait plus pour se produire qu'une transformation dans le goût.

La révolution qui remplaça dans le Nord le plein cintre par l'ogive ne fut pas favorable à la peinture, à laquelle elle refusait les grands espaces; elle donna

au contraire un prodigieux développement à la sculpture. Mais la base de la sculpture est la forme humaine, et, tout en multipliant les statues, le moyen âge trouvait, dans le culte même pour lequel elles étaient employées, un obstacle qui en arrêtait le perfectionnement.

Le christianisme, absolument hostile à la matière et par conséquent à la forme, n'a toléré la sculpture qu'à la condition qu'elle abandonnerait toute recherche de la beauté physique et s'attacherait exclusivement à rendre l'expression de nos sentiments intimes. Une sainte dans sa niche ne doit pas exciter une admiration profane qui serait précisément le contraire de ce que l'Église s'est proposé en la plaçant là; elle doit simplement nous rappeler ses vertus par la piété de son attitude. Si la gorge est absente, si les hanches n'existent pas, si les traits du visage n'ont rien de séduisant, le fidèle ne s'en plaindra pas, au contraire, il se félicitera de contempler une image où toute trace d'animalité a disparu; car pour le chrétien, la chair étant condamnée, tout ce qui peut la rappeler doit être banni. Au contraire, l'émotion de l'âme doit être bien apparente, quand même elle devrait contracter les traits jusqu'à la lai-

deur ou la grimace. Si l'expression que veut rendre l'artiste doit être purement physique, comme celle d'un damné que tourmentent les démons, l'énergie avec laquelle il voudra traduire les angoisses de la douleur l'entraînera forcément à la contorsion et à la manière.

L'antiquité avait cherché avant le christianisme l'expression de l'âme, mais, fidèle à cet amour du beau qu'elle avait en tout, elle n'a jamais, dans une statue, contracté les traits au point de les défigurer. Laocoon reste beau dans ses souffrances aiguës, et sa douleur est bien plus touchante que celle de tous les saints qu'on martyrise. L'expression ne s'est jamais élevée si haut que dans les Niobides, et jamais elle n'a été si sobre. L'art devait prendre cette tournure dans une société qui regardait l'altération des traits comme un avilissement et pour qui le plus haut degré de la sagesse humaine était de demeurer calme au milieu des orages. Les artistes chrétiens, il est vrai, ont souvent représenté des martyrs dans une chaudière bouillante, ou torturés de la façon la plus horrible, sans que leur figure trahisse autre chose qu'une béatitude parfaite en face du ciel qui s'ouvre pour eux; mais cette douleur profonde et

contenue, cette violence de sensation qu'un effort suprême de la volonté comprime et qui n'altère jamais les traits au point de faire perdre au visage sa dignité, les artistes de l'antiquité l'avaient seuls rendue et seuls ils avaient résolu le problème d'unir la beauté à l'expression.

La plus haute manifestation de l'expression dans la sculpture est le geste. Or, le geste des figures de saints dans le moyen âge est en quelque sorte hiéroglyphique; ils ont toujours les mains jointes, et toujours de la même manière. Quant aux figures de démons et de damnés, les seules pour lesquelles l'artiste ait conservé une liberté entière, elles se livrent à des contorsions tellement excessives que l'art y perd complétement sa dignité, et tombe dans la caricature, qui n'est que l'exagération d'une forme ou d'une situation normale. Toute la statuaire de la période appelée gothique se partage entre deux extrêmes également vicieux : une roideur absolue, ou un maniérisme dégradant. On comprend que je ne parle ici qu'au point de vue du style et non de la correction, qui ne peut exister à des époques où les artistes n'étudient pas le nu. L'antiquité n'a jamais, quoiqu'on l'ait souvent prétendu, sacrifié l'esprit à la matière,

seulement elle a toujours tenu à donner à l'idée une forme parfaite. Et l'idée pour les sculpteurs anciens n'est pas seulement dans les traits du visage, elle est dans les formes du corps et dans le geste. Tous les membres aussi bien que la figure concourent à exprimer le sentiment voulu.

Or, la pantomime comprend deux parties : la vérité et le style. La vérité suffit quand il s'agit d'un geste répondant à une action particulière ou aux habitudes d'un individu, comme dans les statues iconiques, les lutteurs, les portraits. Mais s'il s'agit de rendre l'image d'un Dieu ou d'un héros divinisé, il faut que la vérité devienne typique, c'est-à-dire que, s'élevant du particulier au général, elle représente, non l'attitude de tel individu dans une situation donnée, mais la formule algébrique de cette attitude. C'est ce qu'on nomme le style. Les Dieux et les héros vivent en dehors du temps; ils ne sont pour ainsi dire pas des êtres, ils sont des caractères. Une Athènè ne ressemble pas à une Aphroditè, ni un Apollon à un Zeus, mais tous ont un point commun, le caractère divin de leur tournure, qui fait qu'on ne peut les prendre pour des mortels.

Comme toutes les énergies de l'âme, ainsi que

les lois et les forces de la nature, sont personnifiées dans la mythologie, la sculpture, chargée de décorer les temples, a pu mettre dans ses attitudes aussi bien que dans ses types une très-grande variété, tout en demeurant fidèle à la dignité, au calme et à la beauté qui sont les attributs divins. Mais quand il s'est agi d'orner les églises chrétiennes, un geste toujours le même, la prière, était obligatoire pour tout ce qui n'était pas l'être par excellence, Dieu. Et ce Dieu immuable échappe absolument à toutes les combinaisons de l'art, parce qu'il n'est pas un caractère, une loi ou une force, mais l'absolu et l'infini. La majesté de Zeus ne lui suffirait pas; il lui faudrait encore la force d'Hèraklès, la beauté d'Apollon, l'élégance de Dionysos, et comme il est impossible de représenter en un même type les grâces de la jeunesse et de l'enfance et la gravité de la vieillesse, il n'est pas étonnant que l'image du Père éternel n'ait pas encore trouvé sa formule.

Plus abordable sous certains rapports, la conception religieuse du Christ est bien loin pourtant de se prêter à la statuaire. Beau par sa vertu seulement, le Christ, si nous voulons rendre en lui l'idée du

sacrifice, n'offrira à nos yeux qu'un corps amaigri par le jeûne et des joues creusées par les larmes; et si, le prenant au point de vue purement divin, l'artiste veut mettre de côté l'humilité de l'homme, pour nous montrer le Dieu resplendissant, son Christ semblera un Apollon dont on a changé la coiffure et ne sera plus une forme typique. De tout le ciel chrétien, la Vierge est assurément l'image la plus accessible à l'art.

Le moyen âge pourtant a essayé de rendre l'idée du divin par un type, que chaque peuple a conçu suivant l'idée qu'il avait de la puissance et de la grandeur : l'Italie, sous la forme d'un pape, l'Allemagne, sous celle d'un empereur; la France, sous celle d'un roi. Mais ce n'est guère qu'à partir du XIII[e] siècle que Dieu le père a été représenté dans la sculpture sous forme humaine; auparavant, on le figurait par une main qui semble bénir et d'où s'échappent des rayons. A mesure que le moyen âge se rapproche de la renaissance, l'art abandonne le symbole apocalyptique pour représenter le fait. Le Christ byzantin, apparaissant au milieu des nues pour juger les hommes, fait place petit à petit au crucifiement, c'est-à-dire à l'événement historique. Au lieu de le

montrer glorieux et triomphant, on aime mieux le faire paraître nu et portant sur tout son corps des traces de souffrances. De même, la Vierge glorieuse et rayonnante du moyen âge fait place à la Vierge-mère de la renaissance qui, au lieu de lever les bras vers le ciel en posant le pied sur le croissant de la lune, caresse le divin enfant qui lui sourit. L'enfant Jésus, au lieu de tenir un globe en bénissant les hommes, semble un enfant réel qu'on amuse; souvent il tient un oiseau, une pomme. Les représentations de l'enfer avec ses chaudières incandescentes, ses femmes allaitant des serpents, ses démons dévidant les boyaux d'un damné sur un rouet, sont très-fréquentes au moyen âge, ainsi que celles du paradis, figuré en général par une tour dont saint Pierre garde les clefs, tandis qu'au sommet saint Michel pèse des âmes.

Du XIIe au XVe siècle, un changement radical se fait dans le caractère des œuvres d'art, et ce changement est motivé pour les artistes par la recherche de la réalité, pour le public par un sentiment critique plus développé. Le moyen âge ne pouvait se faire à l'idée de la forme humaine, qu'il considérait comme difforme en même temps qu'obscène; on ne se la

permettait que pour les maudits. On dit que saint Louis avait déchiré la première page de sa bible, à cause de l'horreur que lui inspirait une miniature représentant Adam et Ève au naturel. Tout le monde croyait que dans le paradis les âmes seraient vêtues, parce que « une âme nue de vêtements est détestable à Dieu. » Si par hasard la sculpture voulait représenter des laïques, elle les trouvait recouverts de ces lourdes armures de fer que Charlemagne avait introduites en Europe. C'est au milieu de difficultés de tout genre que l'art moderne a pris naissance, et il faut en tenir compte pour comprendre tout ce qu'ont parfois dépensé d'intelligence et de sentiment ces vieux *imaygiers*, auxquels tout était rebelle, la forme qu'ils ne pouvaient étudier, et l'expression qui les entraînait à la grimace.

II

LA RENAISSANCE

Quand la formation des communes eut créé une bourgeoisie, les arts, appelés à concourir à la civilisation qui demandait à renaître, ne trouvèrent aucune tradition sur laquelle ils pussent s'étayer, et il fallut tout créer à nouveau par l'étude. La sculpture prit une grande extension dans tous les pays où domina le style ogival, dans le nord de la France, en Belgique, et dans l'Allemagne rhénane et méridionale. Les sculpteurs allemands acquirent même beaucoup de réputation, et on les voit fréquemment employés dans les premiers monuments de la Renaissance italienne. On en trouve à Pise, à Assise, à Milan, à Orvieto, et Vasari, pour faire honneur à Nicolas de Pise, dit qu'il surpassa tous les Allemands qui travaillaient avec lui. Dans le Nord, les noms de Jean de Cologne et de Sabine de Steinbach, fille d'Erwin de Steinbach, l'architecte de la

cathédrale de Strasbourg, sont demeurés célèbres. La statue colossale de Rodolphe IV à Neustadt, le calvaire de Spire, le baptistère en cuivre de Saint-Sébald à Nuremberg, et plusieurs monuments célèbres à Lubeck, Inspruck, Francfort, etc., sont l'ouvrage d'auteurs malheureusement demeurés inconnus.

Nuremberg fut, dès le XVe siècle, le principal foyer artistique de l'Allemagne : la fontaine de Sainte-Marie, plus connue sous le nom de *Belle Fontaine*, œuvre de Sébald Schouffer, est un des plus beaux monuments du moyen âge. Jean Deker et Adam Kraff, dans les représentations de la Passion, arrivèrent à une vérité que la sculpture n'avait pas encore atteinte. Mais Peter Vischer est certainement la plus haute expression de la sculpture allemande. Il avait parcouru l'Allemagne et la France, et séjourné longtemps en Italie; les études qu'il fit dans ce dernier pays donnèrent à son style une pureté qui le sépare absolument du moyen âge pour en faire un des grands maîtres de la Renaissance. Parmi ses nombreux ouvrages, celui qui résume le plus complétement son génie est le fameux tombeau de saint Sebald, à Nuremberg. Les nombreuses figures

d'anges, de vertus, de génies, les Pères de l'Église, les douze Apôtres, les miracles de saint Sébald, et le portrait de l'artiste lui-même en costume d'atelier, sont remarquables par l'expression caractéristique de chaque personnage, autant que par le beau style de l'ensemble. Vischer est contemporain d'Albert Durer, et devant leurs chefs-d'œuvre on se demande comment l'Allemagne, qui semblait vouloir s'élever comme rivale de l'Italie, a été subitement arrêtée dans sa marche progressive. Le protestantisme, en interrompant la construction des cathédrales et en interdisant l'art religieux, paralysa la sculpture et la peinture. Tout le génie artistique de l'Allemagne se reporta dès lors vers la musique, et il faut arriver jusqu'à ce siècle pour retrouver dans son entier l'esprit germanique, dont les aptitudes multiples font marcher de front les arts du dessin, la musique et la poésie. Ce n'est qu'en France que nous pouvons étudier la renaissance de la sculpture dans le nord.

C'est principalement dans les mausolées que la sculpture française a pris un caractère vraiment original. Quelques-uns de ces monuments, même parmi les plus anciens, montrent dans leur concep-

tion une certaine personnalité. Le tombeau de Robert Ier, duc de Bourgogne, est un des premiers où l'on voit représentées des scènes qui ne se rattachent pas directement aux croyances religieuses. Des quatre bas-reliefs qui l'ornaient, le premier représentait le duc assassinant son beau-père; dans le deuxième, on voyait un moine qui le conduit en enfer pour expier son crime; dans le troisième, Charon l'emporte dans sa barque, et dans le quatrième on voit sa délivrance. Charon et sa barque se retrouvent encore dans le fameux tombeau de Dagobert, élevé au XIIIe siècle dans l'église de Saint-Denis. Le roi saint Louis, qui restaura Saint-Denis, y consacra des monuments à plusieurs des grands personnages ses prédécesseurs. La plupart des tombeaux nous montrent le mort couché les mains jointes, avec un lion à ses pieds, symbole de la puissance. Les femmes ont un chien, symbole de la fidélité.

Le séjour des papes à Avignon créa dans le midi de la France des œuvres d'une rare magnificence. Clément VI fit construire son tombeau orné de bas-reliefs et de figures en ronde bosse. Dans le mausolée d'Innocent VI, on voyait seize statues en marbre, outre la sienne; dans celui d'Urbain V, construit

en forme de chapelle, on comptait plus de trente figures en ronde bosse ou en bas-relief, et le visage du pontife était en argent.

On ne connaît généralement pas les noms des statuaires du XIIIe siècle; l'indifférence des chroniqueurs a presque toujours laissé dans l'oubli les pères de la sculpture française, et quand un nom se trouve inscrit sur un monument, c'est ordinairement celui du donataire. La multiplicité des statues montre combien le goût public était porté vers la statuaire. On en voulait partout, devant les portails des églises, sous la voussure des porches. C'étaient des suites de saints, d'abbés, de rois, qui nous donnent des modèles très-intéressants de costumes; des monstres, des diables, des animaux, des plantes, et mille ornements variés. Les mœurs du temps présentent tous les caractères d'une excessive jeunesse, une foi profonde et des accès de gaieté folle, comme l'attestent ces fêtes des Fous, de l'Ane, et tous ces mystères à la fois larmoyants et burlesques qu'on représentait à la porte des églises. Dans les fêtes de Sens, par exemple, les vicaires de l'église représentaient un mystère pieux, devant la cathédrale, et de temps en temps faisaient la barbe à leurs chantres ou à des

gens de bonne volonté, en débitant des épigrammes et en interpellant les spectateurs avec des bons mots. Quand on avait assez ri, on se remettait à prier et à s'attendrir sur la passion de Notre-Seigneur.

La sculpture offre les mêmes contrastes; à côté d'une austère figure de moine ou d'évêque on trouve quelque bouffonnerie dont la naïve gaieté nous paraît souvent déplacée dans un lieu saint. Pendant que l'église, avec sa longue nef et ses grands piliers qui montent jusqu'au ciel, remplit l'âme d'émotions pieuses, les gargouilles, les monstres bizarres, les animaux fantastiques prodigués à l'extérieur, semblent de folles intermittences au milieu d'un récit solennel. Les villes avec leurs fortes murailles, leurs tours menaçantes, leurs gibets qui se reposaient si rarement, leurs ruelles malpropres et tortueuses, présentaient un aspect lugubre; mais ces maisons si irrégulièrement construites avec leurs pignons, leurs grands toits, leurs poutres apparentes et presque toujours sculptées, leurs fenêtres enrichies de vitraux, n'avaient pas du moins la fatigante monotonie de nos villes modernes. Comme il n'y avait pas de numéros, et que la plus grande partie de la population n'aurait pas pu lire le nom qu'on

eût écrit sur la porte, chacun voulait avoir une enseigne sous forme de rébus qui pût indiquer qui il était. Il y en avait en pierre, en fer, en bois, de grandes, de petites, selon le goût et les moyens de chacun, et presque toujours coloriées.

Sous le règne de Philippe le Bel, le mouvement que le XIIIe siècle avait imprimé aux études parut se ralentir, et s'il se releva un moment avec Charles V, ce fut pour retomber encore pendant la désastreuse époque de Charles VI. Des calamités sans nombre, ravages des Anglais, pestes et famines qui se succèdent sans interruption, remplissent tout le XIVe et la première moitié du XVe siècle. Cette période si malheureuse de notre histoire ne fut pourtant pas stérile pour l'art; il continua les travaux de la période précédente et poursuivit les traditions qui devaient aboutir à la Renaissance. La vie de la Vierge, que Jean Ravi et son neveu Jean Bouteiller sculptèrent autour du chœur de Notre-Dame de Paris, fut terminée en 1351, et représente vingt-six années de travail. Lorsque le roi d'Angleterre, Henri V, fit son entrée dans Paris en compagnie du duc de Bourgogne (1420), après avoir repoussé les troupes du Dauphin, on représenta en son hon-

neur « un moult pieux mystère de la passion de Notre-Seigneur, au vif, selon qu'elle est figurée autour du chœur de Notre-Dame de Paris, et duroient les échaffaulx environ cent pas de long. » Dans plusieurs endroits à la même époque, nous voyons la statuaire servir de modèle à l'art dramatique naissant.

Cependant les arts étaient loin d'avoir conquis le rang que leur assigne aujourd'hui l'opinion publique. En plein xvie siècle un écrivain, Thévet, contemporain des Jean Goujon et des Pierre Lescot, croit devoir s'excuser d'avoir mis dans une Vie des hommes illustres la biographie d'un artiste, c'est-à-dire d'un homme exerçant *une profession illibérale*; pour s'en justifier aux yeux des grands, il invoque l'exemple de l'antiquité, qui accordait une haute estime à ce genre de travail. Le moyen âge ne comprenait que la guerre et le sacerdoce ; quand les évêques commencèrent à être instruits, il fallut bien faire un certain cas des lettrés, mais les beaux-arts continuèrent à être regardés comme des travaux purement manuels ; l'influence des idées italiennes et l'étude de l'antiquité n'arrivèrent que bien lentement à modifier l'opinion sur ce point. Mais si les

sculpteurs étaient dédaignés, leurs œuvres n'en excitaient pas moins, à un très-haut degré, l'admiration du public. Les grands, qui pouvaient les payer, les multipliaient, dans le but d'en imposer par leur faste, et si le nom des artistes est très-rarement cité dans les chroniques, leurs ouvrages sont quelquefois minutieusement décrits, avec accompagnement d'éloges pour le personnage qui a fait exécuter un si beau travail. On voulait prouver sa fortune par quelque monument dont le public parlât beaucoup et longtemps; ainsi Guillaume, évêque de Paris, fit élever à son cuisinier, dont il estimait fort les talents, un tombeau magnifique dans le cloître Saint-Victor, avec cette inscription : « Ci gît Jacques, cuisinier de Guillaume, évêque de Paris; » une poêle et une broche étaient représentées sur le sépulcre et entourées de riches ornements.

Les deux plus beaux mausolées dont il soit fait mention en ces temps, sont ceux que Charles V éleva à ses deux fous, l'un dans l'église de Saint-Germain-le-Rond (où est aujourd'hui bâti Saint-Germain-l'Auxerrois), l'autre à Senlis. Ce dernier surtout était d'une extrême magnificence. L'image du fou en marbre blanc, avec la tête et les mains en

albâtre, reposait sur le sarcophage, tenant d'une main une marotte, de l'autre deux bourses appuyées sur sa poitrine. Sept figures en ronde bosse étaient placées sur une voûte au-dessus de la statue, et le sarcophage lui-même était environné de figures dans des niches, taillées, dit Sauval, avec une délicatesse incroyable. Sur l'inscription on lisait : « Ci gît Thevenin de Saint-Légier, fol du roi notre Sire, qui trespassa le unziesme juillet 1374. » Le tombeau de Saint-Légier, dû à un sculpteur nommé Hennequin de la Croix, excita aussi une admiration universelle.

Dans le XIVe siècle, la confrérie de Saint-Luc, qui comprenait les peintres, les architectes, les sculpteurs, les doreurs, les enlumineurs, reçut ses statuts définitifs. Ellle avait été organisée sous saint Louis, mais en 1391 le roi confirma, approuva et amplia ses anciens règlements en présence des membres de la corporation. On voit déjà percer l'esprit de la Renaissance dans une lettre de Jean de Montreuil, secrétaire du roi Charles VI, où il parle d'une statue de la Vierge récemment élevée à Senlis : « Cette statue, dit-il, est si habilement sculptée, elle est pleine de tant de majesté, qu'on ne peut rien

voir de plus achevé ni dans nos pays, ni nulle part ailleurs. On croirait qu'elle est l'ouvrage de Lysippe ou de Praxitèle. »

La sculpture au XIIIe siècle avait donné à peu près tout ce que le sentiment chrétien peut produire de plus élevé et de plus délicat; pour aller plus loin, il lui aurait fallu l'étude de la forme humaine, et cette étude, les idées du moyen âge la repoussaient absolument. Si le XIVe siècle reste au-dessous du XIIIe par la conception, il se préoccupe davantage de la réalité et du naturel dans les représentations, comme le prouve l'abondance des portraits, beaucoup plus nombreux que dans les âges précédents.

A partir du XVe siècle, la sculpture entre dans une voie nouvelle, qui amènera son efflorescence complète au XVIe. Mais, comme aux époques précédentes, en même temps que les monuments des arts prennent une importance assez grande dans l'opinion publique, on ne fait nulle attention à ceux qui les produisent. Les chroniqueurs nous décrivent minutieusement les tombeaux et les statues, en nous disant qu'ils sont merveilleusement travaillés, que l'ouvrier qui les a produits n'a pas son égal pour l'habileté,

que les figures paraissent vivantes et sont d'un goût parfait, mais ils oublient complétement de nous dire le nom des auteurs, ou de donner le moindre renseignement sur leur vie et leurs études. C'est depuis un demi-siècle qu'en fouillant dans les archives et les bibliothèques on est parvenu à savoir, par l'examen des contrats, que tel artiste s'est engagé à avoir fini tel ouvrage à une époque et avec des matériaux déterminés, à exécuter un nombre de figures et de sujets prescrits d'avance, à employer, pour l'exécution des parties moins importantes, des ouvriers ou des apprentis dont le salaire est fixé, et à faire lui-même les parties essentielles. De cette manière, on a pu sauver d'un oubli complet les noms de ces imagiers dont nous admirons les chefs-d'œuvre, mais la célébrité qui est attachée à leurs personnes est bien loin de répondre à celle dont jouissent leurs ouvrages. Parmi les sculpteurs français de la Renaissance, il n'y en a guère que deux, Jean Goujon et Germain Pilon, dont le nom soit connu du public. Et bien que tout le monde connaisse les tombeaux des ducs de Bretagne à Nantes, ceux des ducs de Bourgogne à Dijon, le monument du cardinal d'Amboise à Rouen, celui de Louis XII, de Philippe de Co-

mines, etc., etc., les noms de Michel Colomb, de Jean Juste de Tours, de Jean Texier, de Jacques d'Angoulême, et même ceux de Sarrazin et des sculpteurs postérieurs à Jean Goujon, n'ont de signification que pour les hommes spéciaux. Quand on voit dans quelle obscurité est plongée l'histoire de l'art en France, on comprend quel immense service a rendu à l'histoire de l'art italien Vasari, malgré ses lacunes et ses erreurs.

Bien que la Renaissance se soit produite à peu près à la même époque en France et en Italie, elle a pris dans ces deux pays un caractère très-différent. En Italie, le style ogival avait toujours eu peu d'importance, et les vieux maîtres de l'école de Pise, en s'inspirant directement des monuments antiques, avaient tracé à la sculpture une voie où elle pouvait marcher presque sans tâtonnements. En France, quand les idées publiques commencèrent à se tourner vers l'antiquité, les arts étaient encore tout imprégnés d'un sentiment gothique dont on ne pouvait pas se défaire tout d'un coup. On commençait à trouver surannées les formules du moyen âge, et on aspirait à un autre idéal. L'architecture abandonnait les formes ascensionnelles, les lignes flamboyantes, les

longues et minces colonnettes, et les remplaçait par les lignes droites et les baies arrondies du style romain. Mais ce changement ne se faisait pas sans protestation, comme le prouve le clocher de Beauvais, élevé en 1555, et dont les auteurs voulurent, dit le chroniqueur, « montrer que leur gothique pouvait monter aussi haut que les ordres grecs de Michel-Ange. » Dans la sculpture, les innovations allaient plus vite, et la France possède un grand nombre d'édifices où l'ensemble est conçu dans le style gothique et où les détails affectent les formes de la Renaissance. La modération des saillies et le style capricieux des arabesques se montrent partout à la place de l'ancienne ornementation végétale, luxuriante et profondément fouillée. Cette révolution dans l'art était déjà presque complète, quand les artistes italiens appelés par François Ier vinrent en France. L'absence de centralisation à cette époque explique la diversité de l'art français; les écoles provinciales restaient à l'écart du goût de la cour qui favorisait les tendances italiennes.

Les premiers monuments dont il y ait à faire mention au XVe siècle sont les tombeaux des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean-sans-Peur,

qui se voient aujourd'hui dans une des salles du musée de Dijon. Ces deux ouvrages sont d'un style à peu près semblable, bien que celui de Philippe le Hardi ait été élevé en 1404 et celui de Jean-sans-Peur en 1475. Le premier, moins riche que l'autre, est d'un aspect plus sévère. Il fut élevé dans l'église des chartreux de Dijon par Claux Sluter, Claux de Vousonne, son neveu, et Jacques de la Barse. M. Cicognara le désigne comme le premier monument important de la statuaire qu'on ait exécuté en France. La statue du prince, en marbre blanc, était couchée, avec deux anges à genoux près de la tête ; le sarcophage, en marbre noir, était enrichi de quatorze figures placées sur le pourtour et entre les colonnes, représentant les officiers du duc. Le tombeau de Jean-sans-Peur, exécuté par Jean de la Vertua, Jean de Droguès et Antoine le Mouturier, qualifié dans les anciens actes « le meilleur ouvrier d'imaygeries de France, » nous montre aussi, sur une table de marbre noir, deux anges aux ailes d'or déployées priant pour le duc, avec un grand nombre de figures dans le pourtour. Ces deux édifices, dont l'ornementation appartient au style gothique, ont été brisés en 1793 dans l'église Sainte-Bénigne où

ils avaient été cachés, et c'est à grand'peine qu'on a pu en réunir les débris dispersés.

La statuaire, au xve siècle, commençait à être utilisée pour des usages civils aussi bien que pour des usages religieux, comme le prouve la statue grande comme nature élevée à Périnet Leclerc. Mais c'est toujours dans les monuments funéraires qu'on peut suivre le mouvement des idées ainsi que les progrès de l'art. On y voit, par exemple, les sentiments de famille, les vertus pratiques remplacer peu à peu l'ascétisme et les vertus contemplatives. L'idée que la mort ne doit pas séparer les époux se traduisit dans l'art par l'usage de placer la statue de la femme, même lorsqu'elle était encore vivante, à côté de celle de son mari sur la tombe commune. Ainsi Catherine d'Alençon fit placer, sur le monument qu'elle éleva à son époux, sa propre image à côté de celle du mort. Il en est de même pour le tombeau de Juvénal des Ursins et de sa femme, et pour une foule de monuments funéraires de la même époque. Cet usage fut adopté même pour des femmes dont la vie entière donne un démenti à leur tombeau, comme Isabelle de Bavière, dont l'image fut placée à côté de celle de Charles VI, mort dix ans avant elle.

Le monument que les enfants de Jacques Cœur élevèrent à la mémoire de leur mère (1457) nous offre une innovation importante pour l'art : l'image de cette dame était représentée nue, grande comme nature et en ronde bosse, couchée sur le tombeau. Cette idée a été très-souvent reproduite dans les monuments funéraires du temps, mais le plus ordinairement le personnage est représenté deux fois, d'abord couvert de ses insignes et vêtu comme il l'était de son vivant, ensuite dépouillé de ses vêtements, tel qu'il doit apparaître devant le souverain Juge. Il en résulta pour les statuaires l'obligation d'étudier le corps humain, ce qui dut amener un notable changement dans tout le système de l'enseignement.

D'un autre côté, nous voyons sur plusieurs monuments des compositions allégoriques à plusieurs figures. Celui qu'on avait élevé à Jeanne d'Arc contenant quatre figures en bronze : la Vierge au pied de la croix, tenant sur ses genoux le corps du Sauveur, Jeanne d'Arc et Charles VII implorant le Ciel pour la délivrance de la France. Celui d'Enguerrand de Marigny représentait ce ministre à genoux devant le Père éternel, avec un ange derrière lui tenant une

corde et une trompette, tandis que Charles de Valois, son accusateur, était également à genoux, et près de lui un ange tenant une toise pour mesurer les torts de chacun. Le tombeau de Charles VIII passait pour le plus beau qu'on eût encore vu. Le prince, revêtu de son manteau royal, était entouré de quatre anges portant des écussons. Sur les faces du sarcophage de marbre noir, étaient douze femmes en bronze doré représentant les vertus.

Le patriarche des sculpteurs français, celui dont le nom paraît le premier comme celui d'un maître, est Michel Colomb, l'auteur du mausolée du duc de Bretagne, dans la cathédrale de Nantes. François II duc de Bretagne, et sa femme Marguerite de Foix, revêtus de leurs insignes ducaux, reposent sur une table de marbre noir, avec des anges qui soutiennent leurs têtes sur des coussins : seize statuettes de saints dans leurs niches, seize têtes de pleureuses dans des médaillons circulaires, ornent le soubassement, tandis qu'aux angles du monument sont figurées, debout et grandes comme nature, la Justice, la Prudence, la Tempérance et la Force. Bien que les ornements des détails rappellent les arabesques usitées en Italie, ce monument est considéré comme un des

spécimens les plus complets de la sculpture française. Le type breton, dans toute sa pureté, se trouve dans les figures allégoriques, dont le style convient à la sévérité du lieu.

Michel Colomb avait été chargé du tombeau de Philibert le Beau dans l'église de Brou, mais son extrême vieillesse l'empêcha d'en exécuter les sculptures, qui sont dues au ciseau de Conrad Meyt et d'André Colomban. L'église de Brou, élevée en plein XVI[e] siècle (1536), est une des dernières protestations en même temps qu'un des ouvrages les plus remarquables du style ogival en France, car à cette époque les idées de la Renaissance étaient déjà presque partout dominantes. Le château de Gaillon, détruit sous la Révolution française et dont il reste un fragment dans la cour de l'École des beaux-arts, représente dans l'architecture le mélange des deux styles, mais celui de la Renaissance y domine. Au contraire, dans le palais de justice de Rouen et dans l'église Saint-Maclou, le vieux style français garde la prépondérance, bien que ces édifices soient à peu près de la même époque. Le château de Gaillon était enrichi de sculptures de nos maîtres les plus célèbres, entre autres de Michel Colomb. C'est de là qu'on a tiré le

bas-relief de *Saint Georges terrassant le dragon*, qu'on voit maintenant au Louvre. Ce château avait été élevé par le cardinal d'Amboise, qui voulut réaliser pour son compte le rêve de Charles VIII, et bâtir en France un édifice capable de rivaliser avec ceux de l'Italie. Le riche tombeau de ce prélat, dans la cathédrale de Rouen, est construit en forme de chapelle, et nous montre les deux cardinaux, avec un bas-relief de saint Georges, des figures de vertus, d'apôtres, de saints, d'évêques.

Les statues de Jean Texier dans la cathédrale de Chartres et le tombeau de Louis XII par Jean Juste de Tours ont la plus grande importance dans l'histoire de la sculpture, parce qu'ils marquent au juste le point où en était la statuaire française quand les idées italiennes nous apportèrent un style nouveau. Le tombeau de Louis XII a été élevé de 1515 à 1518. Les groupes de la cathédrale de Chartres furent commencés par Texier en 1514, et cet artiste mourut en 1529. Or, c'est à partir de 1530 que François I[er] appela en France le Rosso, le Primatice, Cellini, Trebatti, etc. Le tombeau de Louis XII, qui rappelle, par l'ordonnance, celui du duc de Bretagne, se rattache à un mode de composition très-habituel

en France à cette époque. Les images du roi et de la reine sont figurées nues sur le sarcophage, tandis que le dessus de la voûte qui repose sur des piliers nous les montre à genoux, en prière, et couverts des ornements royaux. Des figures accessoires entre les colonnes, et de petits bas-reliefs sur les campagnes d'Italie, chefs-d'œuvre de goût et d'esprit, complètent le monument, qui se voit dans l'église de Saint-Denys.

Des quarante et un groupes ou bas-reliefs qui ornent la ceinture du chœur de la cathédrale de Chartres, quatorze sont l'ouvrage de Jean Texier. Le Mariage de la Vierge, la Visitation, la Circoncision, le Massacre des Innocents, sont les plus remarquables par l'élévation du style et l'expression des physionomies. Des ornements gothiques de la plus grande délicatesse entremêlés de petites figures d'anges, de prophètes, d'évêques, des enroulements de feuillages, satyres, oiseaux, arabesques et plantes de toute espèce, séparent, surmontent et encadrent les ouvrages principaux. « Ce n'est plus le Pérugin que nous voyons ici, s'écrie Émeric David, c'est Raphaël lui-même aux loges du Vatican ; et les dates nous forcent à reconnaître que jamais l'artiste n'a

20

vu les admirables productions de l'immortel Sanzio.»

Michel Colomb, François Marchand, Jean Juste de Tours et son frère, André Colomban, Jean Texier et autres, avaient déjà couvert la France d'ouvrages justement admirés, quand se forma l'école de Fontainebleau, où dominèrent les principes de l'école florentine. Jean Goujon et Germain Pilon, qui représentent le point culminant de la Renaissance française, n'ont point été formés par cette école, mais l'affinité qu'ils ont avec le Primatice permet de reconnaître une fusion des idées : ce n'est toutefois qu'à partir de Francheville qu'on trouve, dans les statues très-maniérées de ce statuaire et de ses contemporains, l'influence du style de Michel-Ange ou plutôt des successeurs dégénérés de ce grand homme.

Il est vrai qu'avant l'arrivée des artistes italiens appelés par François I[er], un certain nombre d'artistes français avaient déjà été étudier en Italie, mais chacun y avait puisé ce qu'il avait voulu; l'enseignement des arts ne formait pas un corps de doctrine, comme cela eut lieu plus tard. Les écoles provinciales étaient très-différentes les unes des autres, et c'est à cela que tient l'extrême variété des

ouvrages de la Renaissance française. L'unité politique a été constituée sous Louis XI, mais ce n'est qu'à partir de Louis XIII qu'on la trouve dans les mœurs, et pendant toute cette période, qui est celle de la Renaissance, les beaux-arts présentent un état de lutte, et chacun suit la voie qu'il croit la meilleure. Tandis que la cour et les artistes qu'elle attire à elle regardent comme surannées les traditions encore vivaces du siècle précédent, la province élève le clocher de Beauvais, l'église de Brou, le palais de justice de Rouen; tandis que Rosso et Primatice couvrent Fontainebleau de peintures décoratives, l'école des Clouet concentre l'art dans une imitation rigoureuse, et pendant que Cellini étonne par ses brillantes improvisations, il y a encore de vieux imagiers qui taillent sur les sarcophages d'austères figures à mains jointes. L'issue de la lutte n'était d'ailleurs pas douteuse, et l'Italie devait nous transformer; mais il est bien remarquable que, du XIIIe au XVIe siècle, ce soit surtout la statuaire qui constitue en France l'art national, et qu'elle n'ait perdu sa prépondérance que quand nos goûts se sont réglés sur ceux de l'étranger.

Le Rosso s'était formé d'après les cartons de

Michel-Ange, mais la vigueur sauvage de Bandinelli l'avait toujours séduit, et il apportait en France le goût des poses apprêtées et des découpures anatomiques. Le Primatice n'était pas autant porté vers l'énergie, mais son style capricieux et d'une élégance séduisante n'était guère plus rapproché de la vérité. Ce fut surtout l'influence de ces deux maîtres qui mit à la mode ces jointures amincies, ces contours renflés et cette grâce factice qu'on retrouve dans toutes les œuvres de l'école de Fontainebleau. François Ier était complétement favorable à leurs idées; quand Primatice exposa dans la galerie de Fontainebleau les bronzes et les moulages d'après l'antique qu'il rapportait d'Italie, le roi, montrant le Jupiter de Cellini, déclara que non-seulement cette figure valait l'antique, mais qu'elle était même bien supérieure. Force fut donc à tous ceux qui voulaient avoir la faveur de la cour d'adopter le goût florentin.

La gloire de Jean Goujon est d'y avoir associé une imitation plus fidèle de l'antique, une expression plus sincère de la nature. Son génie naturel le portait aux conceptions les plus grandioses, et quand on voit les plis moelleux et les abondantes étoffes dont

il a enrichi ses Caryatides et ses Renommées, on serait tenté de croire qu'il a connu les frontons du Parthénon ; de même, sa manière de comprendre le bas-relief rappelle la frise du même monument.

Une inconcevable obscurité enveloppe toute l'histoire de Jean Goujon. On ignore le lieu et la date de sa naissance, et, bien qu'une opinion populaire très-accréditée le fasse mourir à la Saint-Barthélemy, ce fait, dénué de preuves, est aujourd'hui contesté. Il faut donc, pour lui comme pour tant d'autres artistes français, nous contenter d'étudier ses œuvres sans pouvoir demander à l'histoire de nous renseigner sur son éducation et sur les événements de sa vie. Jean Goujon, qu'on a nommé le Phidias français et le Corrége de la sculpture, est un des artistes les plus variés et les plus gracieux de la Renaissance. De tous ses ouvrages en ronde bosse la Diane du Louvre est le plus célèbre. La Déesse, appuyée sur un cerf aux bois d'or et gardée par ses deux chiens, repose sur un socle de forme bizarre et présentant un peu l'aspect d'un vaisseau, orné de crabes, d'écrevisses et de chiffres amoureux. Sa coiffure, formée de tresses et enrichie de bijoux, est une de celles qu'ont adoptées les femmes du XVIᵉ siè-

cle. Une tradition, presque abandonnée aujourd'hui, veut que cette tête soit un portrait de Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois. Ce chef-d'œuvre de la statuaire française aurait disparu sous la Révolution sans le zèle de M. Lenoir, qui en rassembla les parties éparses au Musée des monuments français. Un dessin vigoureux et du plus grand style, une exécution ferme et élégante, caractérisent ce morceau, qui surmontait une fontaine dans une cour du château d'Anet.

La Diane de Jean Goujon et ses caryatides du Louvre suffiraient pour placer ce maître au premier rang parmi les sculpteurs modernes, mais ce qui lui assigne dans l'histoire de l'art une place spéciale, c'est son intelligence du bas-relief. Si son style appartient à la Renaissance par le caractère des formes, sa manière de comprendre le bas-relief ne peut trouver son analogue que dans les plus beaux temps de la Grèce. Malgré l'extrême modération des saillies, les figures ne paraissent nullement appliquées sur un fond : les tournants sont ménagés de manière à laisser voir toute la rondeur des objets, et les formes semblent avoir toute leur convexité naturelle. La Fontaine des Innocents est le chef-d'œuvre

du genre et mérite d'être étudiée dans tous ses ravissants détails. Au reste, tous les bas-reliefs de Jean Goujon, religieux ou profanes, témoignent du même esprit. Le musée du Louvre en possède plusieurs : un Christ au tombeau, les Évangélistes, des Déesses et des Naïades. L'élégance de ses figures de femmes a toujours été un sujet d'admiration et d'étonnement : « Où a-t-il pris ces corps charmants, dit M. Michelet, ces nymphes étranges, improbables, infiniment longues et flexibles? Sont-ce les peupliers de Fontaine-Belle-Eau, les joncs de son ruisseau, ou les vignes de Thomery dans leurs capricieux rameaux, qui ont revêtu la figure humaine? »

Si la vie de Jean Goujon présente de l'obscurité, celle de Jean Cousin est encore plus inconnue. On sait qu'il a été un des plus grands sculpteurs comme un des plus grands peintres de la Renaissance, mais ce n'est pas même avec certitude qu'on lui attribue le mausolée de l'amiral Chabot, que Cicognara proclame le plus beau monument de la sculpture française. C'est, il est vrai, d'après une tradition très-ancienne qu'on place cette statue sous le nom de Jean Cousin : mais Sauval avoue assez net-

tement son ignorance, et toutes les recherches de la critique moderne ont été impuissantes pour en fixer l'origine d'une manière bien authentique. Le brave amiral est couvert de son armure de guerre et à demi couché, le bras gauche appuyé sur un casque et tenant à la main un sifflet, comme les hommes de mer en ont pour le commandement.

On n'est pas beaucoup mieux renseigné sur Germain Pilon que sur Jean Goujon et Jean Cousin. « Pilon, dit un chroniqueur, est un des plus excellents statuaires de Paris, voire de toute la France, comme il se voit par tous ses ouvrages, tant à Paris qu'en divers lieux de la France, tant ingénieusement élabourés. Je désirerois qu'il voulût mettre en lumière les secrets de sa science pour servir à ceux qui font profession de cet art. Il florit à Paris cette année 1584. » Blaise de Vigenère fait mourir cet artiste en 1590 ; mais on est dans une incertitude à peu près complète sur le lieu et la date de sa naissance. Germain Pilon a été un des artistes les plus féconds de la Renaissance ; il a travaillé en marbre, en pierre, en bronze, en bois, en terre cuite. Son ouvrage le plus fameux est le groupe des trois Grâces, qu'on appelle aussi les trois Vertus théologales. Ce

groupe, taillé dans un seul bloc de marbre, était destiné à porter une urne qui contenait le cœur du roi Henri II. On a voulu retrouver dans la figure de ces trois Grâces les traits de Catherine de Médicis, de la marquise d'Étampes et de madame de Villeroi, mais cette hypothèse est complétement abandonnée par la critique. La manière dont elles se groupent et l'élégance des mouvements donnent à l'ensemble du monument une variété qui ne nuit en rien à l'unité. Les formes fines et sveltes sont parfaitement en harmonie avec la grâce que comportait le sujet, et le charme des contours se découvre sous des draperies très-légères qui ne sont qu'un voile transparent. Le piédestal de forme triangulaire, dont on a souvent critiqué le style un peu contourné, n'est pas l'ouvrage de Germain Pilon.

Le Louvre possède aussi de Germain Pilon un monument funéraire très-célèbre, celui du cardinal chancelier de Birague et de sa femme. C'est de ce personnage que M. Michelet a dit : « Birague, l'homme de la Saint-Barthélemy, tellement impatient d'être cardinal, qu'il fut tout à coup veuf. » Le cardinal, en bronze, la tête nue, les mains jointes, est agenouillé devant un prie-Dieu de marbre blanc

orné de têtes d'anges. Jamais la réalité de la mort n'a été rendue d'une manière plus saisissante que dans ce bas-relief, où l'on voit une femme étendue, décharnée, nue, les cheveux déliés, les mains croisées, et dont le visage, vu de profil, nous montre les traits de Valentine Balbiani, femme du chancelier de Birague, qui s'y trouve encore représentée en ronde bosse, mais vivante cette fois, et occupée à lire. Les quatre Vertus cardinales sculptées en bois par Germain Pilon, et dont il manque les bras, étaient destinées à porter la châsse de la patronne de Paris, dans l'abbaye royale de Sainte-Geneviève-du-Mont. C'est encore au même artiste qu'on doit les trois fameux bustes de Henri II, Charles IX et Henri III, qu'on dit avoir décoré autrefois le château du Raincy. Ceux de Henri II et de Henri III sont dans un état de destruction qui indique un long séjour en plein air.

Le tombeau de François Ier, construit sur les dessins de Philibert Delorme, a été exécuté par les plus fameux sculpteurs de la Renaissance. On a attribué à Jean Goujon, mais sans preuves bien positives, les statues couchées du roi et de la reine; mais on sait que les figures allégoriques d'enfants

sont l'ouvrage de Germain Pilon, tandis que les célèbres bas-reliefs du soubassement et trois des cinq statues placées au-dessus de l'attique sont dus au ciseau de Pierre Bontemps, sculpteur d'un très-grand talent, dont la vie est absolument inconnue. On n'en sait pas davantage sur Jacques d'Angoulême, que Vigenère trouve digne d'être mis « en parangon avec Michel-Ange. » Tout ce qu'on sait sur Barthélemy Prieur, le dernier des maîtres de cette génération, c'est qu'il était élève de Germain Pilon; mais, à part les statues du connétable de Montmorency et de Madeleine de Savoie, qui sont ses meilleurs ouvrages, cet artiste est bien loin de la fermeté et de l'esprit de son maître. La Renaissance est finie et le sculpteur le plus en renom va être Francheville, élève de Jean de Bologne, qui n'a plus aucun rapport avec les grands maîtres de l'âge précédent. Benvenuto Cellini et le Florentin Paul Ponce Trebatti se trouvent naturellement associés à la grande école de François Ier, mais on a pu voir, par l'absence complète de documents sur les plus grands artistes de la Renaissance française, combien il était difficile de faire la part de l'école indigène et celle des importations italiennes.

III

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XVII[e] SIÈCLE

A peine les grands maîtres qui avaient illustré la Renaissance française sont-ils morts, qu'il se produit une décadence profonde. L'esprit public était tout entier aux querelles religieuses, et peu s'en fallut que la Réforme n'entraînât le pays dans une voie dogmatique et raisonneuse contraire au génie spontané qui fait éclore et apprécier les arts. La religion nouvelle était iconoclaste, et ses sectateurs avaient une austérité de mœurs qui était bien près de classer parmi les vices le goût de ces somptueuses décorations en usage sous la Renaissance. Les catholiques, de leur côté, engagés dans les luttes et les controverses, songeaient bien moins à édifier qu'à défendre. Peu d'époques ont été aussi stériles en productions des arts que le règne de Henri IV. L'architecture elle-même cherchait sa voie sans la trouver. Elle rejetait les capricieuses

inventions de l'âge précédent, sans arriver encore à la solennité un peu emphatique du règne de Louis XIV. La peinture, qui, sous la Renaissance, avait cédé le pas à la sculpture, était tombée assez bas pour que Marie de Médicis fût obligée, à défaut d'un peintre français, de faire venir Rubens, et quand le sculpteur Francheville fut associé à Jean de Bologne pour le monument de Henri IV sur le Pont-Neuf, ce statuaire passait pour le meilleur qu'on eût en France. Ses figures de nations vaincues qui se trouvent maintenant au Louvre montrent de belles parties, quoique l'ensemble soit un peu lourd; mais on y trouve le style boursouflé des derniers imitateurs de Michel-Ange : ce défaut est encore plus marqué dans le David vainqueur de Goliath.

La grande école sculpturale du siècle de Louis XIV ne se rattache par aucun lien aux artistes de la Renaissance. Il faut, pour en chercher la source, remonter à Simon Guillain et à Jacques Sarrazin, deux sculpteurs qui, sans avoir une haute portée par leurs propres ouvrages, si on les compare aux artistes du temps de François Ier ou à ceux du temps de Louis XIV, en ont une très-grande dans l'his-

toire de l'enseignement; ils cherchèrent à tempérer le maniérisme à la mode, et apportèrent dans la sculpture une réforme assez semblable à celle des Carrache dans la peinture. Tous deux sont élèves de Guillain le père, sculpteur peu connu, quoique Sauval signale ses ouvrages comme étant « fort galants. » De l'atelier de Simon Guillain sortirent les deux Anguiers qui formèrent Girardon; de celui de Jacques Sarrazin est sorti Lerambert qui forma Coysevox. Telle est donc la souche de la seconde école française, à l'exception de Puget, qui, comme le Poussin, fit son éducation dans les écoles provinciales, en dehors du mouvement central.

L'ouvrage le plus fameux de Simon Guillain était le monument du Pont-au-Change, où se voyaient les statues en bronze de Louis XIII, de Louis XIV enfant et d'Anne d'Autriche : elles sont maintenant au musée du Louvre. Jacques Sarrazin est l'auteur des huit grandes caryatides qui décorent le pavillon du Louvre. Quoique fort belles, ces statues n'ont ni la savante élégance de Jean Goujon, ni la mâle énergie de Puget, mais elles déterminent le point le plus élevé où soit parvenue la sculpture française dans la période intermédiaire. François Anguier

s'est illustré par les mausolées du cardinal de Bérulle, du duc de Montmorency, de l'historien de Thou et de la famille des ducs de Longueville ; Michel Anguier a exécuté une partie de la décoration des plafonds du Louvre, des sculptures du Val-de-Grâce et de la porte Saint-Denis. Aussitôt après les Anguier commence la série très-nombreuse des artistes qui constituent l'école du XVIIe siècle : Louis Lerambert, qui eut un grand succès à la cour par ses petits vers, ses bons mots et ses manières élégantes, et fut à la fois artiste et courtisan ; Gilles Guérin, Le Hongre, Legros, les de Marsy, et d'autres, qui peuplèrent de leurs ouvrages les jardins de Versailles et tous les monuments élevés sous le Grand Roi. Nous ne nous arrêterons que sur les trois sculpteurs qui sont la plus haute expression de la statuaire française au XVIIe siècle : Puget, Girardon, Coysevox.

L'époque où le Poussin commençait sa carrière fut aussi celle qui vit naître Pierre Puget, sculpteur, peintre, architecte et constructeur de navires (1622-1694). Ces deux grands artistes ont eu dans leur destinée de singulières analogies. Mêmes difficultés dans les débuts, même simplicité dans les habitudes de la vie, même indépendance de caractère qui les

tint tous deux éloignés de la cour. Un point de ressemblance encore plus caractéristique, c'est que ni l'un ni l'autre n'ont formé d'école. En revanche, la nature de leur talent diffère essentiellement. Poussin, esprit éminemment réfléchi, arrive au but par le raisonnement et la méthode; Puget, au contraire, est un artiste tout de verve et d'inspiration.

Son éducation avait été très-négligée. Né à Marseille, d'une famille ancienne et assez illustre, quoique tout à fait dénuée de fortune, il se livra très-jeune à l'étude des beaux-arts, mais sans méthode et sans direction. A quatorze ans, il fut mis en apprentissage, comme sculpteur en bois, chez un constructeur de galères, et à dix-sept il partait pour l'Italie. Réduit à solliciter en route du travail pour gagner son pain, Puget arriva à Florence dans le dénûment le plus complet. Ses hardes étaient déjà en gage, quand un fabricant de meubles, lui ayant confié un travail à titre d'essai, en fut si charmé qu'il le logea chez lui, l'employa et en fit son ami. Mais c'était Rome que Puget voulait voir; si bien qu'au bout d'un an il quitta son patron, qui lui donna en partant une lettre de recommandation pour Pierre de Cortone. Celui-ci vit ses dessins et devina le futur grand

maître. Il le fit peindre et l'associa bientôt à ses travaux. On montre encore dans le fameux plafond du palais Barberini deux figures de Tritons qui sont désignées comme l'œuvre de Puget.

Mais, au milieu des chefs-d'œuvre dont il était entouré, Puget ne songeait qu'à revoir la France. Il revint à Marseille, où il fut chargé de diriger la décoration des constructions navales. Quelque temps après, comme il commençait à être connu, il fut envoyé par Anne d'Autriche à Rome pour faire des dessins de monuments antiques. Ce fut ce second voyage à Rome qui fit de Puget le grand artiste que nous connaissons. Il se livra avec ardeur à l'étude de l'antiquité; fortifié par cette étude, il put se livrer à toute la liberté de son génie. Cette période de la vie de Puget a été négligée à dessein par les détracteurs de l'art grec, mais elle a la plus haute importance dans l'histoire de l'enseignement, car Michel-Ange et Puget sont les deux maîtres sur lesquels on s'appuie toujours pour prouver que le génie doit se passer de règles, et trouver sa voie sans recourir à la tradition. Or l'histoire nous enseigne précisément qu'ils se sont tous deux nourris des chefs-d'œuvre de l'antiquité. La science a donné à leur talent un

point d'appui toujours sûr, sans rien lui ôter de son indépendance.

De retour dans son pays natal, Puget commença ces travaux en tout genre dont il a enrichi le midi de la France. Pour Marseille, Aix et Toulon, il fit ses grands projets d'architecture, qui comprenaient de vastes édifices et des rues entières; les églises se remplirent de ses ouvrages peints, et il fit même un assez grand nombre de tableaux de chevalet. Après la disgrâce du surintendant Fouquet, il se retira à Gênes et y fit de nombreux ouvrages de sculpture, entre autres la statue de saint Sébastien et celle du bienheureux Alexandre Sauli. Rappelé à Toulon, il fut chargé de diriger les décorations navales. Mais l'importance qu'il donnait à la partie artistique de ce travail lui suscita un conflit avec la marine; les gens du métier écrivaient à Colbert que « le très-grand défaut qu'ont les maîtres sculpteurs à l'égard des poupes et galeries dont ils nous donnent le dessin, est qu'ils s'attachent plus aux règles de leur art et à la démangeaison de faire de belles figures, qu'au besoin, commodité et service du navire. » Puget reçut l'ordre de s'assujettir pour la sculpture à ce qui serait résolu par les officiers et les charpen-

tiers du port. Mais il en tint peu de compte, la docilité n'étant pas le trait dominant de son caractère. Les plaintes recommencèrent, et Colbert finit par lui retirer ses fonctions.

Puget déploya alors son activité dans une sphère plus digne de lui, et entreprit ses grands ouvrages de marbre. Le Milon, l'Andromède, le bas-relief d'Alexandre, la Peste de Milan, presque tous les chefs-d'œuvre du maître datent de sa vieillesse. Il semble que l'âge n'agisse pas sur les hommes fortement trempés : « Je suis nourri aux grands ouvrages, écrit-il à Louvois, qui s'informe de ce qu'il peut encore entreprendre ; je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce. » Mais traversé par l'intrigue et la jalousie, il ne put réaliser les immenses projets qu'il avait conçus pour Versailles, entre autres la statue colossale d'Apollon, qui devait, au milieu du grand canal, s'élever sur des rochers où se groupaient les Tritons et les Sirènes. L'époque la plus glorieuse de son talent fut précisément celle où il fut abreuvé d'injustices. Quand le Milon arriva à Versailles, le cri d'admiration fut unanime. Le roi dit au fils de Puget : « Votre père est grand et illustre, personne en Europe ne peut

l'égaler.» Lebrun écrivit à l'artiste pour lui demander son amitié, « faisant plus de cas, dit-il, d'une personne de vertu comme lui, que des plus qualifiés de notre cour. » Mais avec tous ces éloges, ce fut à peine si le prix qu'on lui donna pour le Milon et l'Andromède put le dédommager des frais énormes que ces ouvrages lui avaient coûtés, son travail étant compté pour rien.

On a beaucoup accusé la lésinerie de Colbert à l'égard de Puget, et on a souvent négligé d'en expliquer la cause. Le grand ministre était malade et presque disgracié quand le Milon arriva. Louvois lui faisait une guerre implacable, et le roi l'accablait des mots les plus durs. Quand Colbert rendit compte à Louis XIV des dépenses occasionnées par la grille de Versailles, le roi s'écria : « Il y a là de la friponnerie. » Colbert répondit : « Sire, je me flatte au moins que ce mot-là ne s'étend pas jusqu'à moi.—Non, lui dit le roi, mais il fallait y avoir plus d'attention. Si vous voulez savoir ce que c'est que l'économie, allez en Flandre, et vous verrez combien les fortifications des places conquises ont peu coûté. » Aujourd'hui un ministre dans une telle situation donnerait simplement sa démission; mais, avec les idées du temps, Colbert se

fût regardé comme un ingrat et un traître s'il avait refusé ses services sans avoir été positivement renvoyé. Il redoubla de zèle et mourut de chagrin. Perrault rapporte que le ministre voulut qu'à l'avenir on fît au rabais tous les bâtiments du roi, et que des affiches mises dans Paris invitassent tous les ouvriers à faire leurs offres. Il en résulta que les hommes de talent furent chassés par les entrepreneurs, et l'ouvrage fut si mauvais qu'il fallut souvent recommencer.

Ce fut dans ces circonstances que Puget fit ses réclamations, où il exposait que l'ouvrage qu'on lui payait 15,000 francs en coûtait 5,000 pour le marbre et les frais de transport, que le reste étant absorbé par les ouvriers et praticiens, ces six années de travail restaient sans salaire aucun. Lorsque Louvois remplaça Colbert, le système d'économies à outrance fut poussé encore plus loin, et comme ce ministre n'avait aucun sentiment des arts, la médiocrité put élever ses prétentions en même temps que le talent était dédaigné. C'est ainsi qu'un sculpteur nommé Clerion, qui n'est connu que par ce fait, proposa de faire un ouvrage commandé à Puget, pour un prix plus restreint, et le ministre, qui voulait

avoir des statues et faire des économies, trouva cette proposition très-avantageuse.

Le Milon de Crotone, de Puget, est un des chefs-d'œuvre de la statuaire moderne. Ce sujet a été traité par plusieurs autres artistes de talent, notamment par Falconnet, dont l'ouvrage figure aussi au Louvre. Mais la statue de Puget est d'un sentiment bien plus dramatique. Le Milon de Falconnet est renversé par terre; sa défaite est certaine : quand même il n'aurait pas la main prise dans l'arbre, l'imagination ne suppose pas qu'un homme couché puisse venir à bout d'un lion furieux. Ce qui rend la composition de Puget si saisissante, c'est que le héros, qui fut sept fois vainqueur aux jeux olympiques et six au jeux pythiens, est là, debout, dans la plénitude de sa force, et qu'on sent que le lion serait broyé par un coup de poing de l'athlète, si le bout des doigts n'était retenu par l'arbre ; cet obstacle, qui rendra la défense impossible, semble si peu de chose que l'esprit inquiet garde encore de l'espoir. Le doute sur l'issue de la lutte rend le drame bien plus émouvant; au lieu de montrer son héros, comme on fait toujours, se débattant contre le lion, Puget le présente employant sa colossale énergie à dégager cette main,

qui, si elle pouvait lui être rendue, terrasserait bien vite le monstre.

C'est à grand tort que la critique a trouvé un défaut dans la différence d'énergie des membres inférieurs et des bras. Les deux jambes, qui, roidies parallèlement contre l'arbre, y cherchent un point d'appui, avaient besoin d'exprimer le dernier degré de la crispation; mais les bras, dont l'un cherche à plonger dans la gueule du lion pour lui arracher la langue, tandis que l'autre est engagé dans l'arbre fatal, ne pouvaient pas avoir la même tension musculaire. Le parallélisme absolu des deux jambes, dont l'effet dramatique est si puissant, aurait donné à la figure une roideur d'un effet désagréable, si l'animal, en forçant le milieu du corps à se porter en arrière, n'eût rétabli dans l'ensemble une ligne légèrement cintrée. La tête rejetée sur l'épaule, du côté que la morsure déchire, pousse un cri désespéré en invoquant le Ciel. Ce groupe, si plein de mouvement et de passion, offre pourtant dans son ensemble une silhouette tranquille et harmonieuse. C'est le plus haut degré où l'art moderne soit arrivé dans l'expression d'une situation convulsive, effrayante et instantanée. On a comparé Puget à Michel-Ange,

moins parce qu'ils réunissent tous deux le triple talent de sculpteur, de peintre et d'architecte, qu'à cause de la faculté dominante de leur esprit, qui est l'énergie poussée à l'extrême.

L'Andromède présente, ainsi que le Milon, d'admirables morceaux, mais la postérité n'a pas ratifié le jugement de Louis XIV, qui la préférait au Milon. Dans les bas-reliefs de Diogène et de la Peste de Milan, nous retrouvons encore le grand maître tout entier ; l'artiste, partisan décidé du bas-relief tableau, comme tous les sculpteurs de son temps, y déploie une verve inimitable et une chaleur sans égale. On a quelquefois reproché à Puget des incorrections, mais elles ne portent jamais que sur le détail, la charpente générale est toujours solidement construite et les grandes lignes établies avec décision. Le maître a formé peu d'élèves illustres ; la passion, la force, le tempérament, sont surtout des qualités personnelles, et Puget ne possédait pas au même degré la méthode et l'aptitude à l'enseignement.

Girardon est peut-être l'artiste qui caractérise le mieux dans la sculpture ce qu'on a appelé le style de Louis XIV. Courtisan de caractère, il fut le se-

cond de Lebrun, qui lui fournissait les dessins de ses statues; après avoir été sujet soumis, il devint à son tour despote, quand il eut la direction de tous les ouvrages de sculpture exécutés pour le roi. Son talent n'en fut pas modifié; car, entre Lebrun et lui, il y avait une étonnante parenté. Les quatre statues des bains d'Apollon, l'Enlèvement de Proserpine, le mausolée du cardinal de Richelieu, assurent à Girardon une belle place dans l'histoire de l'art. On est étonné de voir un homme de sa valeur subir le joug d'un autre artiste; mais tous les sculpteurs du même temps, Puget excepté, se prêtaient facilement à cette hiérarchie administrative établie dans les choses du goût et de l'inspiration.

Le siècle de Louis XIV, tant exalté par les esprits monarchiques, un peu trop déprécié par les amis de l'indépendance, était convaincu de son incomparable supériorité, et cette confiance seule est une grande force. On exagérait autrefois la valeur personnelle de Louis XIV, on déplore aujourd'hui l'aplatissement d'un peuple devant un homme. Peut-être cette société n'a-t-elle subi avec tant d'idolâtrie les goûts et les idées de son roi, que parce que personne n'avait autant que le roi les goûts et les idées de son

temps. Peuple et roi ne faisaient qu'un, et, en se prosternant devant son idole, la nation ne faisait qu'adorer son propre génie. Versailles, la grande création de Louis XIV, étonne par l'unité de la conception : les artistes ont tous poursuivi un idéal qui était le leur et qui était aussi celui du roi; il ne les a pas guidés par ses goûts, il n'a pas formé ses goûts d'après les leurs, il a été l'un d'eux. Racine et Boileau, Mansard et Lenôtre, Lebrun et Girardon, tous ces esprits amoureux de la correction et du grandiose, ont été le digne cortége de l'homme le plus en état de les apprécier qui fût jamais. Ce fut assurément un grand siècle, grand par son unité, mais grand aussi par ses dissidences; si vous êtes fatigués de la solennité un peu emphatique de ses artistes, si l'ennui vient à vous prendre dans ces longues avenues d'arbres taillés, toutes peuplées de statues, vous pouvez, au delà des cascades artificielles, des rocailles et des ifs en pain de sucre, dans les grands bois qui entourent la résidence royale, rêver à votre aise à la naïve bonhomie de la Fontaine, aux vivantes créations de Molière, aux tendresses extatiques de Lesueur, aux conceptions passionnées de Puget; vous n'y sentirez plus le souffle du roi,

mais vous retrouverez encore sous une autre forme le grand peuple et le grand siècle.

IV

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XVIIIe SIÈCLE

Le style de la sculpture en France, au XVIIIe siècle, a un cachet si particulier que quelques écrivains épris de cette époque ont voulu y voir notre art national par excellence. Cela est vrai, si l'on veut seulement faire entendre par là qu'à aucune époque de notre histoire les artistes ne se sont plus écartés de l'enseignement prescrit par l'antiquité et adopté en partie par les maîtres de la Renaissance. Quoique le germe de ce goût nouveau soit déjà apparent dans plusieurs des ouvrages exécutés sous Louis XIV, c'est surtout dans ceux d'Antoine Coysevox qu'on en peut étudier les principes. Il est la tige d'où sont sortis les Lemoyne et les Coustou, qui n'ont fait que développer logiquement les tendances de leur maître.

Antoine Coysevox (1640-1720), né à Lyon, élève de Lerambert, fut appelé à vingt-sept ans par le cardinal de Furstenberg et exécuta pour lui d'importants travaux au palais de Saverne. Ceux qu'il fit, à son retour, pour Versailles et pour Marly l'ont placé parmi les maîtres de l'école française. Les plus remarquables sont une Flore, une Hamadryade, un Faune jouant de la flûte, les deux chevaux ailés portant l'un Mercure, l'autre une Renommée, qu'on voit à l'entrée des Tuileries, sur la place de la Concorde, une statue en pied et une statue équestre de Louis XIV, le tombeau du cardinal Mazarin, exécuté pour le collége des Quatre-Nations et maintenant placé au Louvre. Coysevox n'est pas toujours exempt de manière, mais il a pour la faire supporter une science que les maniéristes venus après lui sont loin d'avoir possédée au même degré. Parmi ses nombreux portraits, qui l'ont fait surnommer le Van Dyck de la sculpture, il suffit de citer le portrait de Lebrun et celui de Mignard qu'on voit au Louvre. La statue de la duchesse de Bourgogne, représentée sous les emblèmes de Diane, annonce déjà ce goût pompeux et théâtral qui devint si à la mode au milieu du XVIIIe siècle.

Les Coustou sont les sculpteurs qui caractérisent le mieux le goût de leur temps. Il y a eu trois sculpteurs de ce nom, dont deux, Nicolas et Guillaume Coustou, remplissent dans la sculpture le même rôle que Watteau et Boucher dans la peinture. Tous deux sont élèves de Coysevox, leur oncle. L'un est l'auteur du groupe de la Seine et de la Marne placé aux Tuileries, l'autre, des chevaux qui sont à l'entrée des Champs-Élysées.

Nicolas Coustou (1658-1733) était fils d'un sculpteur en bois qui avait de la réputation à Lyon, pour ses confessionnaux, ses lambris, ses cheminées, et en général pour toute la menuiserie à ornements. Il commença par être élève de son père; mais sa mère, qui était sœur de Coysevox, rêvait pour lui de plus hautes destinées, et on le confia bientôt au grand sculpteur qui était devenu l'ami de Louis XIV. Coysevox se plut à former son élève, dans lequel il retrouvait un autre lui-même. Coustou apprenait à caresser les contours ondoyants des statues de son oncle, à renverser le cou, à maniérer les attitudes. A vingt-trois ans, il partit pour Rome. Un moment ébloui par Michel-Ange, il entreprit une copie de l'Hercule Commode, qui, sous son ciseau, devint

une traduction libre plutôt qu'une imitation fidèle. A son retour en France, ses Naïades, ses Déesses voluptueuses eurent le plus grand succès. « Celui-là, disait Louis XIV, est né grand sculpteur : son marbre respire. » Quelqu'un s'avisa d'objecter que ce n'était pas précisément là le goût antique : « C'est vrai, répliqua le roi, mais c'est le *goût français !* » Ce mot échappé au monarque, le *goût français*, devint le mot d'ordre et le drapeau du XVIIIe siècle. Le tort de Coustou est d'avoir eu trop d'esprit dans son marbre ; il lui manque cette allure primitive et sauvage qui fait la grandeur, aussi bien que cette pureté qui fait la noblesse. Pour avoir une idée du talent de cet artiste, il faut passer du groupe de la Seine et la Marne, qui orne le jardin des Tuileries, au Vœu de Louis XIII, que Dandré Bardon regardait comme un chef-d'œuvre renfermant « ce que le grand caractère du dessin et le majestueux pathétique de l'expression ont de plus intéressant. » Son dernier ouvrage a été le bas-relief du passage du Rhin, que la mort l'empêcha d'achever.

Plus jeune de vingt ans que son frère, Guillaume Coustou fut comme lui élève de leur oncle Coysevox. Les groupes d'Hippomène et Atalante, d'Apollon et

Daphnè, firent bientôt reconnaître que le cadet avait conquis son droit d'aînesse. Mais les deux groupes connus sous le nom de Chevaux de Marly, qui ornent l'entrée des Champs-Élysées, sont regardés avec raison comme son chef-d'œuvre et comme un des monuments les plus remarquables de la sculpture française. Le talent déployé dans ces ouvrages est de nature à être compris de tout le monde, mais ce que les artistes seuls sont capables d'apprécier, c'est l'immense difficulté vaincue. Faire un cheval qui se cabre avec son écuyer, et pour pendant un autre cheval qui se cabre avec son écuyer, les faire très-différents et pourtant parfaitement symétriques, chercher dans chaque homme et dans chaque animal le mouvement le plus violent et le plus décisif, combiner le balancement optique des deux groupes avec une telle justesse que de loin ils semblent les deux versants d'une ornementation unique, accuser dans le geste ce que l'expression a de plus fugitif et de plus insaisissable, observer en même temps la première des lois de la sculpture monumentale, l'unité de silhouette, enfin donner à une action vulgaire deux fois répétée un caractère épique deux fois retrouvé, c'est assurément montrer un grand talent,

pour ne pas dire du génie. C'est ainsi que le comprit le XVIIIe siècle, qui ne marchanda pas la gloire à son plus grand sculpteur. Les éloges et les commandes abondaient de toutes parts. Le nom de Coustou n'était prononcé qu'avec admiration et respect, d'autant plus que le troisième Coustou, fils de l'auteur des Chevaux de Marly, vint bientôt ajouter une illustration nouvelle à celles de son père et de son oncle.

Frédéric le Grand avait demandé à Coustou une Vénus que tout Paris vint voir à son atelier. Madame de Pompadour, qui commençait à régner sur les arts, en conçut un tel ravissement qu'elle éclata en reproches de ce qu'un pareil chef-d'œuvre allait être perdu pour la France et passer aux mains de l'étranger. « Enfin, M. Coustou, dit-elle en s'en allant, je ne vous pardonne qu'à une condition, c'est que vous en ferez pour moi une encore plus belle. Je sais bien que c'est impossible, mais je le veux. » Frédéric le Grand, de son côté, voulait s'attacher Coustou, et il écrivait à ce sujet : « J'ai déjà Homère-Voltaire, je veux avoir Praxitèle Coustou. »

Après avoir trouvé de leur temps des admirateurs passionnés, les Coustou ont été dénigrés outre mesure au commencement de ce siècle. Quand on leur

a rendu la part d'admiration qui est due à leur talent, il est juste d'ajouter que ce talent même a exercé sur l'art statuaire une influence pernicieuse. Il y a, indépendamment du sujet, indépendamment du mouvement même, un libertinage dans la forme, un charme sensuel qui ne résulte pas, comme la vraie beauté, d'un équibre parfait de proportion, mais de la délicatesse de l'épiderme, des chairs qui palpitent, des cheveux qui se déroulent, des étoffes qui voltigent. Ce n'est pas la chaste beauté de l'antique qui semble ignorer qu'elle est nue, c'est la volupté provoquante qui jette son dernier vêtement, c'est enfin, avec un savoir bien plus grand et dans un mode bien plus contenu, ce que le peintre François Boucher a voulu réaliser dans ses trumeaux amoureux. Sous cette influence, l'art est bien près de perdre sa force en même temps que sa dignité; la simplicité est traitée de roideur, et les artistes, tout préoccupés des moiteurs de la peau, des frémissements de la chair, sont trop portés à négliger la charpente intérieure, la construction osseuse, qui sont le principe et l'essence même de la forme. La grâce devient alors de l'afféterie, l'élégance de la manière, la majestueuse draperie veut, elle aussi, se chiffonner voluptueuse-

ment, la grandeur disparaît pour faire place à l'esprit, et l'art statuaire descend de son piédestal pour se façonner aux sourires d'alcôve et aux coquetteries de boudoir.

Cependant la recherche outrée de la grâce voluptueuse n'est pas l'unique symptôme du maniérisme où tomba la sculpture au milieu du xviiie siècle. Un désir immodéré de force, de puissance, d'énergie, au lieu de contre-balancer l'influence fâcheuse de l'afféterie, contribua au contraire à précipiter de plus en plus les artistes en dehors de la belle simplicité. Une salle du musée de sculpture au Louvre, où sont renfermés les morceaux de réception à l'Académie par les artistes du dernier siècle, montre d'une façon bien nette quelles étaient alors les préoccupations des sculpteurs. Des figures renversées dans tous les sens, remuant à la fois tous leurs membres, faisant crisper tous leurs muscles, étalant une anatomie pédante et irréfléchie, affichent partout la prétention d'émouvoir, et ne produisent le plus souvent que la fatigue. Ces successeurs amoindris de Puget, qui ne savent plus « faire trembler le marbre, tant grosse que soit la pièce, » cherchent dans ces petites figurines les expressions les plus convulsives,

les mouvements les plus violents. L'uniformité de leur style témoigne des idées qui dirigeaient alors l'enseignement.

Depuis que la statuaire moderne existe, elle a été ballotée entre deux tendances contraires; aux yeux des artistes qui prennent les Grecs pour modèles et pour guides, le but de la statuaire est la recherche du type humain dans ce qu'il a de général, en laissant de côté ce que les formes peuvent avoir d'accidentel et de particulier, le beau absolu, considéré en lui-même, et regardé comme le but suprême et le dernier terme de l'art. A cet idéal, d'autres opposent Michel-Ange, jetant ses figures dans un moule puissant, rêvant dans l'âme la passion, dans le corps le mouvement et la vie. Michel-Ange, qui s'était nourri des œuvres de l'art antique et l'avait étudié plus que personne, s'était posé fièrement comme un rival et avait dédaigné d'être un continuateur. Ceux qui, frappés de ses airs de grandeur, ont voulu aussi viser au gigantesque, ont négligé de remonter aux mêmes sources. Au dernier siècle, les mots de génie, d'invention, de grandiose, étaient dans toutes les bouches. La simple imitation du vrai était regardée comme un travail où l'œil et la main

ont plus de part que l'intelligence. Si l'on admirait encore quelque chef-d'œuvre de la Grèce, on convenait qu'il ne fallait pas s'y conformer. L'art, disait-on, est essentiellement vivant; la beauté grecque était l'idéal d'un temps et ne peut être celui d'un autre, l'étudier même donnerait de la froideur à un artiste. Aussi, quand on envoyait des artistes à Rome faire des copies d'antiques pour nos jardins publics, on leur recommandait de donner au mouvement plus d'accentuation, au geste plus de décision, aux membres plus de souplesse, au visage plus d'expression, aux chairs ce frémissement de la vie que les anciens, malgré leur amour incontestable du beau, n'avaient su rendre qu'imparfaitement.

Un statuaire célèbre, Falconnet, nous a laissé, dans ses écrits sur les beaux-arts, toute la théorie qui avait cours de son temps. Son discours à l'Académie résume les idées sur lesquelles roulait l'enseignement. « Les anciens, dit-il[1], étaient si peu affectés des détails que souvent ils négligeaient les plis et les mouvements de la peau dans les endroits où elle s'étend et se replie selon le mouvement des

1. *Œuvres de Falconnet,* t. I, p 28.

membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera si cette observation est hasardée; il sera pris dans les ouvrages de Puget. Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs et de la fluidité du sang, aussi supérieurement rendu que dans les productions de ce célèbre moderne? Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans les veines du Milon de Versailles? Et quel homme sensible ne serait pas tenté de se méprendre en voyant les chairs de l'Andromède, tandis qu'on peut citer beaucoup de belles figures antiques où ces vérités ne se trouvent pas? Ce serait donc une sorte d'ingratitude si, reconnaissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un artiste français. »

Le même auteur dit un peu plus loin, à propos des draperies [1] : « Osons avouer que les anciens ont souvent négligé l'étude de cette partie; mais ils perdent

1. *Œuvres de Falconnet*, t. I, p. 50.

peu de chose en comparaison de ce qu'ils nous ont laissé à admirer. Aucun sculpteur ne doit ignorer aujourd'hui que le ciseau réussit très-bien dans la variété du travail que demandent les différentes étoffes, quelles qu'elles soient. Observons que l'espace et la quantité des plis ne soient pas égaux, que leur saillie et leur profondeur, qui produisent les ombres, soient harmonieusement variées, sans quoi l'œil sera fatigué d'une monotonie telle qu'on la remarque dans les draperies de la *Famille de Niobé*, où les plis, sans intelligence dans la distribution, sans vérité dans l'exécution, sont assez semblables à des cordes, des copeaux ou des écorces insipidement arrangées. L'harmonie est aussi nécessaire dans la sculpture que dans la musique : les yeux ne sont pas plus indulgents que les oreilles. Vitruve nous conte fort sérieusement que les cannelures furent ajoutées aux colonnes pour imiter les plis des robes que portaient les dames. Les statuaires l'ont bien rendu aux architectes quand ils ont fait leurs plis semblables aux cannelures des colonnes. »

La différence capitale qui existe entre les draperies des statues antiques et celles du XVIIIe siècle, tient à la manière dont ces deux époques com-

prenaient le but de l'art statuaire. Dans l'antiquité, il n'y avait pas les *étoffes*, il y avait la *draperie;* on avait peu à s'inquiéter « de la variété du travail que demandent les différentes étoffes; » on s'occupait de trouver le système de plis le plus convenable pour accompagner la figure : dans la draperie comme dans la forme humaine, on cherchait le type, l'absolu, bien plus que le particulier et l'individuel. C'était tout le contraire au XVIIIe siècle, où la statuaire voulait tout rendre, tout écrire dans sa langue spéciale, les rochers, les broussailles, les étoffes, et même ce qui est impalpable, comme ces lourds nuages de pierre tant prodigués dans nos églises et dans nos palais. « Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, dit encore Falconnet[1], ont une sorte de *prétention à la couleur.* Les reflets que renvoie le poli d'une draperie sur l'autre donnent de la légèreté aux étoffes et répandent l'harmonie sur la composition. Si l'on doutait que les lois du bas-relief fussent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choisisse un tableau de Poussin ou de Lesueur, et qu'un habile sculpteur en

1. *Œuvres de Falconnet,* t. I, p. 45.

fasse un modèle : on verra si l'on n'aura pas un beau bas-relief. » Enfin, le discours académique se termine par cette phrase significative à propos des grands maîtres de la statuaire moderne : « Si ces sculpteurs avaient servilement imité les anciens, et qu'ils n'eussent osé essayer quelque chose d'eux-mêmes, de combien de beautés ne serions-nous pas privés? Ce qui est aujourd'hui fort ancien fut autrefois nouveau, pouvaient-ils dire avec Tacite, et ce que nous faisons sans exemple servira d'exemple. »

« Une sorte de prétention à la couleur, » nous dit Falconnet! C'est bien là en effet le point de mire des statuaires de son temps. Dans les discours, dans les livres, dans les théories, dans les discussions, un nom revient à chaque ligne, invoqué chaque fois avec une admiration nouvelle, c'est celui de Rubens, le grand, l'éclatant coloriste. Comme ils en sont tous préoccupés! Le mouvement, la vie, l'exubérance des formes, la puissance d'improvisation, la violence des attitudes, les amples draperies qui voltigent, les femmes aux chevelures dénouées, le grand enroulement des lignes sinueuses qui s'entrelacent, voilà ce qu'ils rêvent tous! Pauvre sculpture! Pourquoi veut-elle lutter sur un terrain qui

n'est pas le sien? N'est-ce pas comme une armée qui voudrait emporter à l'arme blanche une citadelle défendue par l'artillerie? Les armes sont trop inégales. C'est le feu grégeois que cette palette resplendissante, qui fait éclater où elle veut son opulente lumière, qui distribue ses larges ombres, qui renvoie bien loin les fonds de ses paysages, qui, mêlant la couleur du ciel aux grandes draperies flottantes, sait les rendres légères et aériennes; qui, à force de magie, de couleur et de richesses, fait oublier que partout la forme est défectueuse, que partout un statuaire y trouverait à redire. Mais que la sculpture revienne sur son vrai terrain, la forme; qu'à l'œuvre la plus brillante du grand coloriste elle oppose cette beauté saine et tranquille qui est son domaine, et de la calme sérénité de l'Olympe, d'où elle ne doit pas descendre, elle planera sur les sensations fugitives qui nous ont émus un instant!

Ce ne sont pas les talents qui ont manqué au XVIIIe siècle, c'est la méthode. L'enseignement était déplorable. Acceptons toutes les formes que veut prendre le génie; mais le talent, c'est différent, il a des règles. Avant de parler à des écoliers d'inspiration, de

fougue, d'enthousiasme, il faut leur enseigner la longueur des os, la forme précise des muscles et leurs fonctions, les lois qui constituent la structure du corps humain, son équilibre, sa pondération. Comment étudiait-on le dessin dans nos écoles? Avec un modèle dont la pose était changée tous les jours, afin de rappeler à l'élève la variété des attitudes du corps humain; deux heures pour faire le dessin, qui, par conséquent, n'était qu'un croquis; un professeur hostile par-dessus tout à la naïveté, traitant de platitude tout ce qui était copié trop simplement, parlant sans cesse d'esprit, d'accentuation, d'expression de la forme, à des écoliers qui n'avaient pas trop de toute leur attention pour proportionner les membres avec le tronc. Bientôt l'élève pourra entreprendre d'idée une figure par à peu près. Alors on lui enseignera que, dans les arts, l'inspiration est la seule et unique source, que l'imagination et le goût doivent tout créer, même les formes. L'esprit le plus disposé au repos sera condamné à la fougue, l'organisation la plus pesante affectera cet enthousiasme à froid qui n'est que la *manière*. On négligera cette rigidité de la forme qui gênerait pour exprimer les frémissements de vie. On invoquera sans cesse les

grands noms de Michel-Ange, de Puget, de Rubens, oubliant que tous ces grands maîtres, sans en excepter un seul, doivent tout à la sévérité de leurs premières études, même cette liberté d'allure qui n'a ait leur grandeur que parce qu'elle était appuyée sur la science.

Éméric David a déjà signalé l'inconvénient d'avoir une salle et un modèle uniques pour les élèves qui dessinent et pour ceux qui modèlent. La peinture et la sculpture ont des lois différentes, et, dans l'enseignement surtout, on est trop porté à les confondre. L'élève sculpteur, qui modèle sa figure d'après le même modèle que le dessinateur, occupe une place fixe sur le banc circulaire. Il ne peut voir le modèle que d'un seul point de vue et par conséquent en perspective. Si un membre s'avance droit devant lui en plein raccourci, il est obligé de changer de place avec ses voisins. Si le professeur est peintre, comme cela arrive souvent, il a dû poser son modèle en vue des effets d'ombre et de lumière : comment l'élève pourra-t-il modeler les parties dans l'ombre, qu'il ne peut pas distinguer de sa place, s'il n'a pas la faculté, à cause des dessinateurs qu'il dérangerait sans cesse, de s'approcher de son modèle, de circuler tout

autour, comme cela a lieu dans un atelier où les sculpteurs sont chez eux? On leur demande des ouvrages de demi-relief, je le sais ; mais la difficulté des raccourcis ne s'en présente pas moins. Il faut bien en convenir, presque toutes les écoles ont été réglées par des peintres, et au point de vue de la peinture seulement ; la sculpture y est le plus souvent traitée en subalterne.

Malgré la fausseté de son principe et les vices de son enseignement, le XVIIIe siècle a pourtant produit des sculpteurs. Falconnet, dont j'ai cité plus haut les écrits, était un homme de talent. Son Milon de Crotone, qui l'a fait recevoir à l'Académie, est un morceau plein d'une véritable énergie, et sa Baigneuse est encore aujourd'hui populaire dans toute l'Europe. Il a fait aussi des sculptures religieuses pour Saint-Roch et les Invalides ; mais son ouvrage capital est cette fameuse statue équestre en bronze de Pierre le Grand qui le retint douze ans à Saint-Pétersbourg, et qui est un des morceaux les plus importants de la statuaire du dernier siècle. Nous ne parlerons pas de Lemoyne, cet artiste tant admiré il y a cent ans, si décrié au commencement de ce siècle, et si profondément oublié aujourd'hui ; de Sigisbert Adam, l'au-

teur du groupe de Neptune et Amphitrite à Versailles; d'Allegrain, le sculpteur favori de madame Dubarry; de Vinache, de Dumont, de Thierry, tous célèbres dans leur temps et aujourd'hui inconnus. Arrivons aux deux hommes qui ont la plus grande signification comme style : Bouchardon et Pigalle.

Edme Bouchardon (1698-1762), d'abord peintre, devint ensuite l'élève de Coustou. Tout le monde a vu au Louvre la statue de l'Amour faisant un arc avec la massue d'Hercule, ouvrage qui a eu autrefois un succès immense : « Aujourd'hui, dit M. de Clarac, l'on trouve avec raison que l'attitude est gauche et tourmentée, la disposition des jambes peu agréable; ce que Bouchardon regardait comme de la grâce dans la figure est de la manière; les formes sont pauvres et n'ont aucune noblesse, et il est difficile de voir des jambes et surtout des pieds d'un dessin plus incorrec et plus ignoble, et des draperies plus mal jetées; elles ne sont exécutées que de pratique et sans étude. » Pourtant Bouchardon avait une tournure d'esprit plus tempérée que la plupart de ses contemporains. Il était lettré et passionné pour l'antiquité. C'est surtout dans la fontaine de la rue de Grenelle, dont il a composé l'architecture et exécuté les statues, qu'on peut

voir qu'il était jusqu'à un certain point opposé au goût de son temps. Bouchardon passait au dernier siècle pour un sectateur de l'antiquité; son appartement du Louvre était rempli de moulages des antiques les plus célèbres, et Homère ne quittait jamais sa table. Avant de se mettre au travail, il avait coutume de lire une page de l'*Iliade*, disant qu'après cette lecture les hommes lui paraissaient avoir quinze pieds. Il était l'ami de tous les antiquaires, et entre autres de son biographe, le comte de Caylus, ce chercheur infatigable, qui, après avoir passé sa vie à étudier le monde antique, voulut que son tombeau fût surmonté d'une urne contenant son cœur avec cette inscription :

> Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque;
> Oh! qu'il est bien placé dans cette cruche étrusque!

Le milieu du XVIIIe siècle fut rempli par une lutte de principes, et cependant presque tous les ouvrages de ce temps ont un air de famille. La théorie ne peut que modifier l'enseignement, et l'enseignement ne porte ses fruits qu'à la génération suivante. Bouchardon, que ses idées rapprochaient de Heyne, de Winkelman et du comte de Caylus, était, par ses

inspirations et ses œuvres, du même bord que ses contemporains. Son éducation était faite et son talent formé, au moment de ce retour vers l'art antique, qui s'est produit d'une façon si énergique et si passionnée à partir de 1750. A cette époque, une foule d'antiquités furent découvertes en Italie; on publia des ouvrages sur les ruines d'Herculanum, de Pœstum, de Balbeck, de Palmyre; des écrits de tout genre glorifièrent l'art grec et la simplicité. Parmi les artistes, quelques-uns résistaient et voulaient demeurer fidèles à ce qu'on appelait encore la beauté française, d'autres se jetaient dans l'étude des anciens, et la méthode manquant à cette étude, ils allaient à côté du but, sans pouvoir l'atteindre.

L'incohérence des principes se montre bien dans la célèbre statue de Voltaire par Pigalle. Les philosophes, voulant honorer leur maître, avaient résolu d'élever une statue au prince de la philosophie; on avait à cet effet ouvert une souscription, pour laquelle Rousseau envoya sa cotisation accompagnée d'une lettre ironique. *Phidias-Pigalle*, comme on disait alors, fut chargé de l'exécuter; avant de partir pour Ferney, il fut invité, par les philosophes souscripteurs, à un banquet où il put

entendre tous les raisonnements possibles sur les portraits-apothéoses de l'antiquité, et sur le bel effet que ferait au milieu d'une place publique l'image magistrale du sage qui avait combattu tant d'abus. Mais dans ce tourbillon d'idées contradictoires qui agitaient alors les artistes, Pigalle en avait une qui lui était propre et qui était le fond de sa théorie, c'est que l'art doit rendre la nature telle qu'elle est, absolument et sans aucune espèce d'embellissement. Le maniérisme qui débordait de toutes parts l'avait jeté avec violence dans une réaction qu'on appellerait aujourd'hui le réalisme. Ce fut dans cette disposition qu'il partit pour Ferney; Voltaire, qui le reçut admirablement, écrivit aussitôt à d'Alembert :

> Vous qui, chez la belle Hypatie [1],
> Tous le vendredis raisonnez
> De vertu, de philosophie,
> Et tant d'exemples en donnez,
> Vous saurez que dans ma retraite
> Est venu Phidias Pigal
> Pour dessiner l'original
> De mon vieux et mince squelette.

Mais le portrait offrait des difficultés auxquelles n'avait pas songé Pigalle. Il avait ce qu'on appelait alors

1. Madame Necker, dont le salon était le rendez-vous des philosophes.

un esprit lourd, ce qui ne signifie nullement absence de génie, mais simplement lenteur à concevoir, et nécessité d'une grande concentration pour observer la nature. Ses camarades l'avaient appelé autrefois le *mulet de la sculpture*, par allusion à son peu de vivacité et à son entêtement dans l'étude. Que dut penser un tel homme, obligé de faire le portrait de ce vieillard toujours remuant, sautillant, badinant, incapable de rester une seconde tranquille, et ayant de plus un tic qui lui faisait faire à chaque instant des grimaces mortelles pour un statuaire? Il paraît que Pigalle fut sur le point de renoncer à son entreprise; mais la conversation étant tombée par hasard sur Aaron qui, suivant la Bible, fondit son veau d'or en une nuit, il déclara que pour lui, il mettrait au moins six mois à faire un pareil ouvrage. Il entra alors dans une foule de détails sur la fonte des statues et obtint tout à coup une tranquillité inespérée. Voltaire, qui, dans sa Correspondance, invoque l'autorité de Pigalle pour prouver l'impossibilité du récit biblique, ne s'est jamais douté du motif qui lui avait valu de si longues explications.

Quand l'artiste eut fait les études nécessaires, il revint à Paris faire sa statue, et conçut l'étrange

idée de représenter Voltaire absolument nu et avec tous les signes de la décrépitude. Il avait toujours professé une grande admiration pour la statue antique du Pêcheur africain, dit *Sénèque*, et pour l'Écorché de Michel-Ange; il pensa que la meilleure manière d'honorer Voltaire serait de le représenter dans un ouvrage qui pourrait servir de pendant à ces deux chefs-d'œuvre. Quand on connut son projet, toute la philosophie fut en alarme. Les encyclopédistes usèrent de leur éloquence pour lui montrer la nécessité de couvrir au moins le corps par une draperie, afin de montrer dans une dignité convenable le sage dont on voulait léguer l'image à la postérité. Tout fut inutile : Pigalle avait foi dans sa conception ; il disait que l'apôtre de la vérité devait se montrer tel qu'il était, et que Voltaire était l'homme de France avec qui il était le moins permis de tricher.

Voltaire était le premier écrivain auquel, de son vivant, on élevait une statue; mais, si sa vanité en était satisfaite, son bon sens s'effrayait un peu à l'idée de l'ouvrage qui en résulterait. Dès les commencements de cette affaire, il avait écrit à Paris : « J'ai soixante-seize ans et je sors à peine d'une

grande maladie qui a traité fort mal mon corps et mon âme pendant six semaines. M. Pigalle doit, dit-on, venir modeler mon visage : mais il faudrait que j'eusse un visage ; on en devinerait à peine la place : mes yeux sont enfoncés de trois pouces, mes joues sont du vieux parchemin mal collé sur des os qui ne tiennent à rien, le peu de dents que j'avais est parti. On n'a jamais sculpté un pauvre homme dans cet état. M. Pigalle croira qu'on s'est moqué de lui, et pour moi j'ai tant d'amour-propre que je n'oserai jamais paraître en sa présence. » D'Alembert avait, il est vrai, répondu que le génie, tant qu'il respire, a toujours un visage, et que le génie, son confrère, saurait bien le trouver ; mais quand Voltaire apprit la bizarre conception de Phidias-Pigalle, il fut effrayé de l'aspect ridicule d'une statue qui, au lieu de le représenter comme il s'y attendait, drapé à la romaine et couronné de lauriers dans une chaise consulaire, ne serait qu'un spectre décharné au sourire sardonique. Il écrivit en vers à Pigalle pour l'engager, s'il voulait faire une figure nue, à prendre pour modèle une jolie femme plutôt qu'un vieillard octogénaire.

Cher Phidias, votre statue
Me fait mille fois trop d'honneur;
Jean-Jacque a dit avec candeur
Que c'est à lui qu'elle était due.
. . . .
. . . .
Mais quand votre main s'évertue
A sculpter votre serviteur,
Vous agacez l'esprit railleur
De certain peuple rimailleur
Qui depuis si longtemps me hue.
L'ami Fréron, ce barbouilleur
D'écrits que l'on jette à la rue,
Sourdement, de sa main crochue,
Mutilera votre labeur.
. . . .
Que ferez-vous d'un pauvre auteur
Dont la taille et le cou de grue,
Et la mine très-peu joufflue,
Feront rire le connaisseur?
. . . .
Sculptez-nous quelque beauté nue
De qui la chair blanche et dodue
Séduise l'œil du spectateur,
Et qui dans nos sens insinue
Ces doux désirs et cette ardeur
Dont Pygmalion le sculpteur,
Votre digne prédécesseur,
Brûla, si la Fable en est crue.
. . . .

Les vers du maître n'eurent pas plus d'effet que les discours des disciples. Pigalle était infatué de son idée : ce n'était pas à tort qu'on l'avait appelé *mulet* dans sa jeunesse. Voltaire en prit son parti en homme d'esprit et écrivit à ses amis de

laisser Pigalle tranquille : « Nu ou vêtu, il ne m'importe. Je n'inspirerai pas d'idées malhonnêtes aux dames de quelque façon qu'on me présente à elles. Il faut laisser M. Pigalle le maître absolu de la statue ; c'est un crime en fait de beaux-arts de mettre des entraves au génie. Ce n'est pas pour rien qu'on le représente avec des ailes, il doit voler où il veut et comme il veut. »

Le grand défaut du réalisme est, à mon avis, de manquer presque toujours de vérité. Ce système, qui a la prétention de représenter la nature d'une manière absolue, a l'inconvénient de n'en voir que le côté matériel, sans tenir compte de l'aspect moral que la tournure et les habitudes donnent à l'individu. La statue de Pigalle, qui est peut-être le chef-d'œuvre du genre, en est un exemple frappant. Il est impossible de retrouver Voltaire dans ce crâne dégarni et ce corps usé par les ans ; Voltaire est inséparable de sa perruque, de sa canne, de son habit à grandes poches ; pour le reconnaître, il faut le voir tel que l'ont connu d'Alembert, Diderot et tout le XVIIIe siècle. Ou bien, si c'est une apothéose, il faut, comme dans le buste antique d'Homère, que la décrépitude de l'âge soit effacée derrière le grand

et majestueux style. Pigalle est malgré tout un homme du XVIIIe siècle, et son naturalisme n'est au fond qu'un maniérisme substitué à un autre. Son Voltaire choquera tous les gens de goût, en même temps qu'il sera toujours admiré des connaisseurs. La vie qui respire dans cette statue, la précision des attaches, la fermeté du modelé en feront toujours un morceau étonnant, surtout si l'on considère que l'artiste se trouve placé, par les dates, entre Bouchardon et Clodion.

Quand un retour aux traditions de l'antiquité devint le mot d'ordre de notre école, Pigalle fut compris dans l'anathème lancé contre le dernier siècle. C'était une grande injustice; si le côté moral de l'art lui a été étranger, il en a du moins compris le principe, qui est l'imitation de la nature, et quand, par ses leçons, on eut appris à copier avec rigueur, le goût et l'inspiration purent guider les artistes dans leur choix. Il n'était d'ailleurs pas si indifférent qu'on le dit au mérite de l'invention : je n'en citerai pour preuve que le monument du maréchal de Saxe, et cet étonnant mausolée du duc d'Harcourt, dont la conception lugubre semble appartenir au moyen âge, tandis que l'exécution trahit le XVIIIe siècle. Sa jeunesse

indigente et laborieuse, son organisation rebelle, ses longues et difficiles études, tout nous force d'apprécier en lui une volonté tenace; ses défauts appartenaient à son temps, ses qualités sont personnelles. Son Mercure, qui fit sa réputation, fut autrefois considéré comme un chef-d'œuvre. Quelqu'un s'écria en le voyant : « Jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau! » Pigalle s'approcha et dit : « Pour parler ainsi, avez-vous bien étudié les statues des anciens? — Et vous, Monsieur, reprit l'étranger sans le connaître, avez-vous bien étudié cette figure-là? » L'Enfant tenant une cage dont un oiseau vient de s'échapper est peut-être celui de ses ouvrages qui a eu le plus de succès. Il mourut en 1785, au moment où l'art était entré déjà dans une voie nouvelle, et le nom de ses élèves, Mouchy, Moitte et surtout Houdon, devrait suffire pour répondre à ceux qui l'accusent d'avoir abaissé l école française.

Pigalle et Bouchardon sont les derniers représentants de l'art au XVIIIe siècle. Il se produisit alors des principes nouveaux, dont les ardents sectateurs rejetaient avec passion tous les souvenirs de cette époque. Ce fut un moment de lutte violente, où bien souvent les opinions les plus sincères étaient peu

d'accord avec les sympathies instinctives. Écoutons Diderot, le critique du temps qui eut le plus d'autorité : « Rien n'est plus facile, dit-il, que de se livrer aux fureurs, aux injures, aux emportements, que de nous montrer

Un fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

Mais ce qu'il est difficile de bien rendre c'est : « Prends un siége, Cinna. » C'est lorsque la passion retenue, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu de la chaudière souterraine des volcans; c'est dans le moment qui précède l'explosion, c'est quelquefois dans le moment qui la suit, que je vois ce qu'un homme sait faire. » Cette théorie pourrait être admise par les puristes les plus rigoureux. Mais si de là nous passons aux appréciations particulières, nous verrons le même Diderot applaudir aux exagérations du geste, et glorifier dans Greuze, par exemple, cette intempérance d'expression, ces mouvements de mélodrame qui nous choquent souvent dans l'aimable peintre des enfants joufflus et des mères heureuses.

Dans les arts, c'est un mélange de talents qui se

contredisent et se condamnent : Vanloo et Boucher siégent à l'Académie à côté du réaliste Pigalle et de Vien qui déjà forme David. De jeunes sculpteurs surgissent tout à coup, et, s'ils sont encore dans des voies différentes, il est aisé de prévoir de quel côté sera la victoire. Mouchy, qui s'est fait remarquer par une figure du Silence; Pajou, par une statue de Pascal, une statue de Bossuet aujourd'hui dans la salle des séances de l'Institut, et une multitude de portraits et de bustes; Clodion, dont le talent un peu libre s'est parfois égaré, mais dont les gracieuses compositions en terre cuite sont encore très-recherchées; Houdon, Julien et Roland, appartiennent à la génération intermédiaire.

Houdon, élève de Lemoyne et de Pigalle, a fait de nombreux portraits dont la vie et l'animation dénotent chez l'auteur un grand savoir uni à un vrai tempérament d'artiste. On lui doit aussi plusieurs statues, un Saint Bruno, une Diane qui est au Louvre, son Voltaire du Théâtre-Français, bien mieux conçu que celui de Pigalle, et cet Écorché classique, toujours placé dans nos écoles à côté du modèle vivant. Houdon est un des artistes qui ont le plus entraîné l'école française dans la recherche

rigoureuse de la vérité, mais c'est surtout aux œuvres de Julien qu'on doit l'épuration du style.

Julien n'est arrivé que tard. Une modestie naturelle qui l'empêchait de se faire valoir, une timidité trop grande dans ses espérances, et une manière sobre et calme qui pouvait difficilement le faire remarquer dans des moments de luttes extrêmes, expliquent pourquoi, jusqu'à quarante-cinq ans, cet artiste fut peu apprécié et obligé pour vivre de travailler pour le compte des autres. Des amis le décidèrent à se présenter comme agréé sur une figure de Ganymède versant le nectar; il fut refusé par des juges dont aucun ne le valait. Découragé, il allait partir pour les ports, où il espérait gagner sa vie en sculptant des proues de navires, quand ses amis, parmi lesquels était M. Quatremère de Quincy, parvinrent à le retenir. Les idées sur l'art changeaient tous les jours, et bientôt la froideur et la timidité qu'on lui avait jusque-là reprochées furent qualifiées de sagesse et de sobriété, et le succès de sa vieillesse fut aussi décidé que l'insuccès de sa jeunesse. On le proclama un des disciples des Grecs; les portes de l'Académie s'ouvrirent devant lui, et quand l'Institut fut fondé de nouveau, il y entra sans oppo-

sition. Une santé délicate et les difficultés du commencement de sa vie expliquent la rareté des ouvrages de cet éminent statuaire. Les statues de La Fontaine et de Poussin, hommes dont le caractère avait tant d'analogie avec le sien, furent comptées parmi les meilleures de notre école. Les bas-reliefs pour la laiterie de Rambouillet l'occupèrent très-longtemps; la Jeune Fille à la chèvre que possède le Louvre, est son ouvrage le plus connu. La grâce, la décence, la simplicité de cette charmante figure emportèrent tous les suffrages.

Julien sert de trait d'union entre la grâce toute française, qui avant lui entraîna souvent nos artistes dans l'afféterie, et le grand style qu'on a cherché plus tard. Une absence complète de *manière* le sépare de ses devanciers; mais quand on sort du musée des antiques, on voit bien que s'il a ouvert la route, il n'a pas atteint complétement le but. Les amis du XVIIIe siècle le revendiquent encore comme un des leurs, tandis que ceux qui applaudissent à la réforme la font ordinairement partir de lui. Roland, élève de Pajou, et auteur d'une belle statue d'Homère qu'on voit au Louvre, est aussi un homme de la tradition, un de ces lutteurs courageux qui de-

vaient voir, dans leurs vieux jours, couronner les efforts de leur jeunesse.

La grande commotion sociale qui ébranla la France et l'Europe, vint rompre l'unité de ces existences exclusivement vouées au travail. Ces hommes vieillis dans l'étude et les luttes pacifiques de l'art virent, en 1793, le local de l'Académie envahi par des artistes mécontents qui criaient : « La voilà donc enfin renversée cette bastille académique ! » L'Académie fut en effet supprimée et remplacée par la Société révolutionnaire des arts. La politique put avoir sa part dans cette mesure : l'Académie était une institution royale, elle devait sombrer dans le naufrage de la vieille monarchie ; mais les passions artistiques y étaient aussi pour quelque chose : on attribuait tout le maniérisme de l'ancienne école à cette vieille Académie royale qui avait compté parmi ses membres Bouchardon et François Boucher. L'intolérance accompagne trop souvent une conviction très-franche, et elle s'adresse plutôt à ceux qui ne sont pas assez avancés dans le mouvement qu'à ceux qui sont tout à fait en dehors. Delécluse, dans son ouvrage sur David et son école, nous apprend que ceux que, dans cet atelier célèbre, on disait infectés du virus acadé-

mique, ceux qu'on appelait *rococos, pompadours, ancien régime*, n'étaient nullement des élèves de Boucher ou de Lancret (il n'y en avait plus), mais simplement des transfuges de l'atelier de Regnault, l'auteur de l'Éducation d'Achille et de la Pietà du Louvre, qui n'a pourtant rien de commun avec le peintre des Grâces impudiques.

Les dissidences existaient même au sein de l'Académie. Une petite émeute d'école, que Diderot nous raconte avec son esprit ordinaire, avait déjà eu lieu quelques années avant la Révolution, et atteste l'état des esprits à l'égard des académiciens professeurs. Il s'agissait d'un prix de sculpture qu'on trouvait injustement donné à un élève de Pigalle; les jeunes gens s'ameutèrent à la porte par où les professeurs devaient sortir, pour siffler les uns et acclamer les autres. Il est bon d'ajouter que l'élève qui remporta le prix à cette occasion s'est fait un nom dans la sculpture, et que le candidat des jeunes gens est resté absolument obscur.

Ces petits mouvements d'écoliers ne signifient rien par eux-mêmes, mais ils indiquent de l'agitation dans les idées. Quand la Révolution éclata, il n'est pas étonnant que les mécontents de tous les

partis se soient réunis pour renverser une institution entachée d'ancien régime; mais, comme le bon sens finit toujours par triompher, quand l'Institut se forma, il se trouva que les nouveaux académiciens furent presque tous des membres de l'ancienne Académie, qui représentait très-réellement les sommités de l'art.

Chaudet, Ramey père, Lesueur, Lemot, Cartelier, Bosio et autres occupèrent bientôt l'attention publique par leurs ouvrages. Mais déjà nous touchons à l'art contemporain ; les artistes de notre génération ont connu ces maîtres, et je dois me borner à constater leur tendance. Un retour impérieux vers les principes de l'antiquité était alors dans les idées de tout le monde. Toute l'Europe visait au même but. En Italie Canova, en Allemagne Thorwaldsen, en Angleterre Flaxman, luttaient avec nos artistes. La France pourtant était le foyer de l'activité artistique, comme elle était le centre de la vie politique.

Le peintre Louis David, régénérant la peinture par l'étude de la statuaire antique, a fondé cette école fameuse dont l'influence s'est étendue sur toute l'Europe. La diversité des talents qui en sont sortis atteste la fécondité des principes qui s'y en-

seignaient. On accuse quelquefois David d'avoir gouverné despotiquement les arts; cependant, ni Gros, le puissant coloriste, ni Granet, le peintre des effets de lumière, n'ont trouvé dans leurs études d'élèves une entrave à leur liberté d'artistes. Cette école a su captiver l'attention publique au milieu des luttes révolutionnaires, à travers l'intérêt palpitant des bulletins de batailles qui changeaient la carte du monde. Elle avait une foi profonde dans les idées du maître, une confiance absolue dans sa direction, une espérance illimitée dans l'avenir. Où était donc le secret de sa force? Il était précisément dans ce retour aux principes de l'antiquité qui, chaque fois qu'il s'est produit dans les temps modernes, a été le signal d'un renouvellement de l'art. Comme les Carrache, comme le Poussin, David a emprunté à la sculpture grecque ces principes sévères qui font les écoles savantes. On dit que la peinture n'a que faire des lois de la sculpture, puisqu'un tableau n'est pas un bas-relief. N'est-il pas bien remarquable, cependant, que toutes les fois que le contraire est arrivé, toutes les fois que les sculpteurs ont voulu imiter les peintres, la décadence se soit produite dans les deux arts à la fois? C'est ce qu'on a vu au XVIIe siècle en

Italie, au XVIIIe siècle en France. Dans les grandes périodes de progrès, au contraire, en Grèce, à Florence, c'est la sculpture qui domine, et la forte éducation qu'elle donne aux peintres les empêche de s'abandonner à des caprices sans règle et à une fantaisie sans profondeur.

La sculpture a toujours été en France un art national. Au XIIIe siècle, les vieux imagiers peuplaient nos églises de statues. La science qui leur manquait, leurs successeurs l'ont acquise par l'étude de la nature et des œuvres de l'antiquité. La statuaire grecque est un guide toujours sûr, et que les artistes de tous temps pourront suivre avec confiance. Elle leur enseignera, non à se faire une manière, mais à mieux comprendre la nature. Jamais les fortes études n'on entravé le libre essor du génie. Sans doute, comme le dit Voltaire, le génie a des ailes ; mais le génie a besoin de s'appuyer sur le talent, et le talent ne s'obtient que par la méthode. Quand on a vu les prodiges de Michel-Ange, et qu'on a subi la fascination qu'ils exercent sur tout le monde, qu'on se reporte à la jeunesse du grand homme, et on le verra étudiant les fragments antiques réunis dans les jardins des Médicis. Dans les

bas-reliefs de Jean Goujon, le chef de la sculpture française, on retrouve les principes des Grecs. Devant l'audacieux chef-d'œuvre de Puget, après s'être demandé un moment si ces chairs palpitantes et cette énergie sauvage n'indiquent pas un mode d'enseignement particulier, qu'on interroge sa vie, et on le trouvera à Rome, étudiant les œuvres de l'antiquité.

La conclusion de ce travail peut donc se résumer en deux mots : au génie la liberté, à l'enseignement la méthode. Les lois de la sculpture sont écrites en caractères impérissables sur les marbres du Parthénon. Ses progrès et ses défaillances sont en raison du respect ou de l'abandon de ces lois, qui ont été le code de l'antiquité et qui constitueront toujours la tradition du grand art.

FIN.

ERRATUM.

Page 58 (dans le sommaire), au lieu de : Transformation des types de Hermès, Aidès, Poseidon et Dionysos ; il faut lire : Transformation des types d'Hermès et de Dionysos.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE

LA SCULPTURE GRECQUE

CHAPITRE PREMIER.

COUP D'ŒIL SUR L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE GRECQUE.

CHAPITRE II.

LA SCULPTURE RELIGIEUSE.

CHAPITRE III.

LA SCULPTURE CIVILE ET DÉCORATIVE.

DEUXIÈME PARTIE

LA SCULPTURE MODERNE

CHAPITRE PREMIER.

LA SCULPTURE ITALIENNE.

CHAPITRE II.

LA SCULPTURE FRANÇAISE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

